FORD

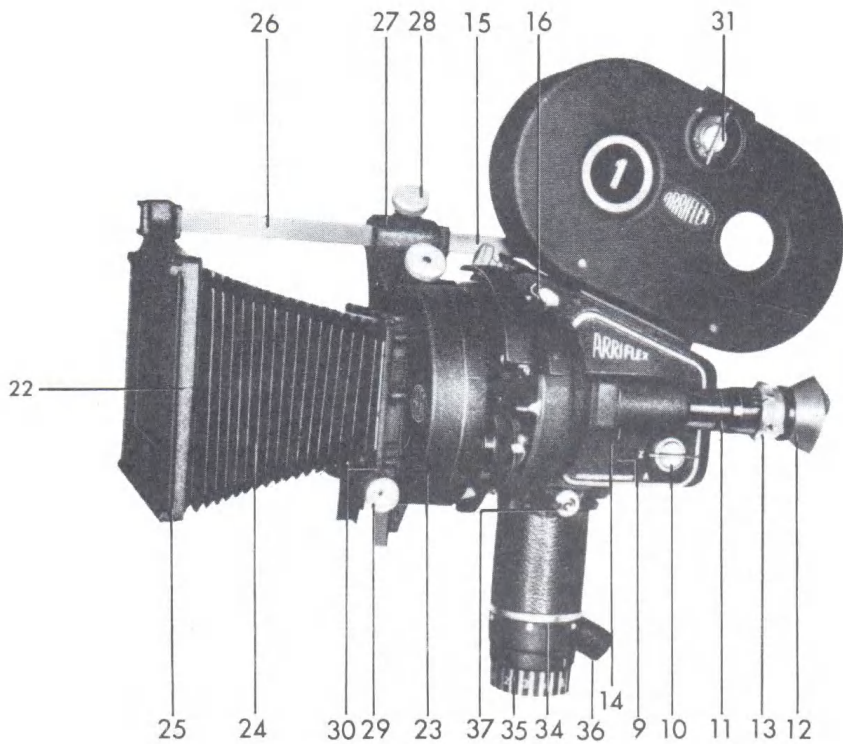
JOHN FORD
DI
FRANCO FERRINI

il castoro cinema

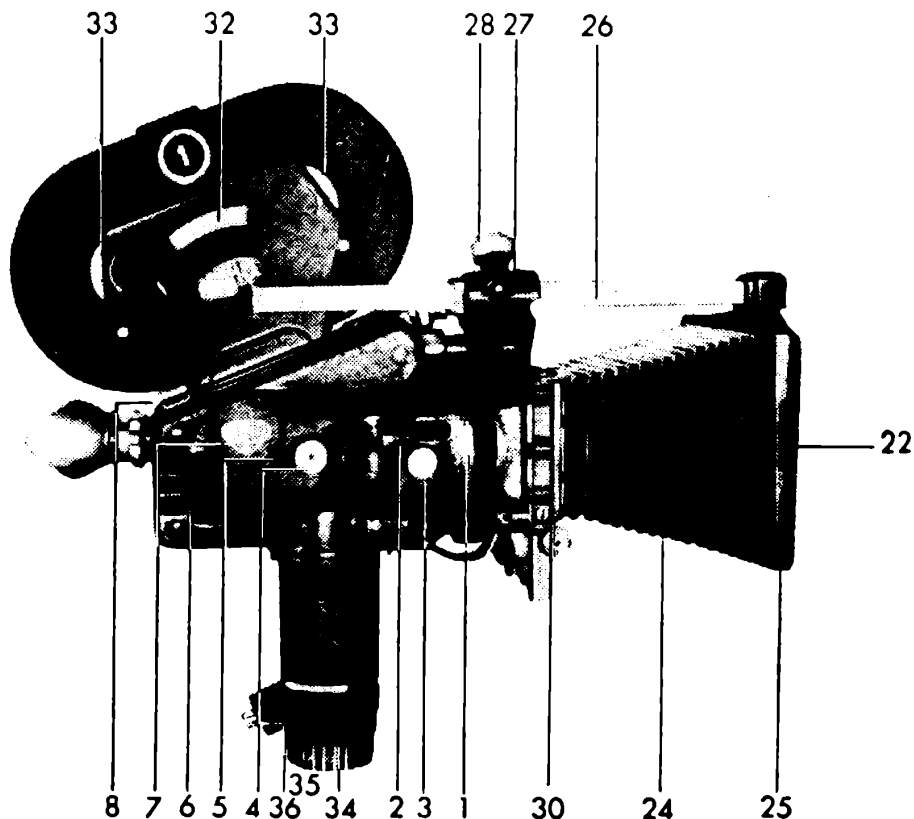
LA NUOVA ITALIA

JOHN

9

JOHN FORD
DI FRANCO FERRINI
IL CASTORO CINEMA
MENSILE DIRETTO DA FERNALDO DI GIAMMATTEO
LA NUOVA ITALIA
2ª edizione: marzo 1975

FORD

L'abbonamento annuale costa L. 12.000
Per l'estero L. 13.000

Versamenti sul ccp 5/6261 intestato
a "La Nuova Italia" Editrice, Firenze
Responsabile Fernaldo Di Giammatteo
Autorizzazione del Tribunale di Firenze
n. 2328 del 2.2.1974

RICORDI E IDEE DI JOHN FORD

I GRANDI SPAZI – Amo l'aria aperta, i grandi spazi, le montagne, i deserti... Il sesso, l'oscenità, la degenerazione sono cose che non mi interessano. Mi piace assaporare il profumo onesto dell'aria aperta. È un bisogno per me (1961).

UOMINI DEL WEST – La maggior parte dei divi del vecchio western erano autentici uomini del West, come William S. Hart e Buck Jones. Erano atleti coraggiosi e cavalieri superbi. Tom Mix era un vero sportivo. Mi piaceva lavorare con George O'Brien, un buon attore western, e con Harry Carey, che è il vero antenato del cowboy cinematografico. Will Rogers era un bravo attore, pieno di humour, che fece molto per rendere popolare il genere.

Abbiamo avuto torto nel trasformare in eroi banditi come Billy the Kid, che era di incredibile ferocia e brutalità, anche se è vero che la legge e l'ordine furono imposti da delinquenti rinsaviti ai quali era stato affidato l'incarico di sceriffo. Uomini come Wyatt Earp, per esempio, avevano del fegato. Non avevano bisogno di servirsi dei revolver. Era sufficiente lo sguardo. Dominavano con il prestigio di cui godevano e con la personalità. E poi, avevano fortuna... La 45 è l'arma piú imprecisa che mai sia stata fabbricata. Pardner Jones [cowboy che fu consulente tecnico in numerosi film di Ford degli anni 20, e che morí all'età di 80 anni nel 1934] mi ha detto che se mettevano « Wild » Bill Hickok in persona dentro una rimessa con una pistola a sei colpi, non sarebbe stato capace di ficcare nemmeno una pallottola nelle pareti...

Le parti che questi attori interpretavano erano semplici, e loro le interpretavano con semplicità: per questo li scambiavano per zoticoni. Eppure, fate caso, nei western muti, quanto la loro recitazione è piú naturale e

piú « moderna » dei romantici attori giovani dell'epoca. Ma i critici sembrano credere che si recita meglio quando si è coscienti di recitare.

Abbiamo avuto buoni attori in seguito. Henry Fonda lo è stato. E anche Gary Cooper. Coop fu tartassato dai critici e arrivò al punto di perdere fiducia in se stesso: diceva che era un cattivo attore. Due altri attori che non hanno mai avuto quanto meritavano sono i miei due amici: John Wayne e Ward Bond. Ward mi manca molto; non hanno mai saputo riconoscere le sue qualità.

È stato detto che non abbiamo saputo fare ritratti di donne nei western, il che è piú o meno vero. Le donne giocarono un ruolo poco importante nella colonizzazione del West. Alcune attrici tuttavia hanno saputo creare personaggi importanti, Claire Trevor, Jane Darwell (che era una ragazza straordinaria) (1965).

IDEOLOGIA – Io sono uno del proletariato... Vengo da una famiglia di contadini. Sono venuti qui e hanno ricevuto un'istruzione. Hanno bene meritato di questo paese. Io amo l'America. Sono apolitico (1965).

INDIANI – Gli Indiani mi sono molto cari... C'è del vero nell'accusa che l'Indiano non è stato ritratto con giustizia nel western, ma l'accusa è stata falsamente generalizzata. L'Indiano non amava l'uomo bianco, e non era per niente diplomatico. Eravamo nemici e ci combattevamo. La lotta contro l'Indiano fu un fatto fondamentale nella storia del Far West. C'erano molti pregiudizi, e ne sussistono tuttora. L'Indiano ha una comprensione di noi molto piú civile di quella che abbiamo noi di lui... Quando andavamo a girare nelle riserve, le prime volte, li trovavamo cosí poveri che crepavano di fame. Il compenso che ebbero per Stagecoach li aiutò a rimettersi in sesto. Anche in seguito il cinema ha continuato ad aiutarli. Non è che dobbiamo considerarci dei santi per questo, però è un fatto. Cheyenne Autumn non fu il primo film a considerare l'Indiano con sim-

patia. Vi sono sempre stati registi che hanno cercato di mettere in chiaro il lato indiano del problema (1965).

La gente in Europa vuol sempre essere informata sugli Indiani. O li vedono soltanto passare a cavallo sul fondo o fanno la parte dei cattivi. Io volevo mostrare gli Indiani come sono. Ho un enorme affetto per loro... È un popolo molto morale. Hanno una letteratura. Non scritta, orale. Hanno il cuore generoso. Amano i bambini e gli animali. E io volevo, per cambiare un po', offrire il loro punto di vista (1964).

IRLANDESI – *Tutti gli Irlandesi sono attori. Gli Irlandesi e i Negri sono gli attori piú naturali al mondo (1965).*

IL PASSATO – *Nell'Est, pensano che ciò che io mostro è falso, ma io voglio mostrare ciò che è accaduto. « That's the way it was » [Era cosí]. Ciò che mi interessa è il folclore del West. Mostrare il reale, in maniera quasi documentaria... Io sono stato cowboy; mi guadagnavo tredici dollari al mese con le mie mani, mica male, no? Nell'epoca in cui Pancho Villa traversava la frontiera (1961).*

WESTERN – *Si esagera facendo di me uno specialista di western. Ho girato* The Iron Horse *nel 1924 e* Stagecoach *nel 1939. Tra l'uno e l'altro non ho fatto nemmeno un western. Non ho ricominciato che dopo la guerra... Ciò detto, amo questo genere. Forse è che non ho dimenticato la lezione del cinema muto, e che accordo all'*azione *un'importanza preponderante... Aggiungerò che girare un western è sempre uno svago per me. Parto con la* troupe *e per settimane e settimane non me ne frega piú di niente (1955).*

IL CINEMA – Detesto i film. Quando qualcuno mi chiede se ho visto questa o quell'attrice, io dico: « No, a meno che non sia apparsa in The Great Train Robbery *o* The Birth of a Nation. *Allora può darsi che l'abbia vista ». Mi piace fare film, naturalmente. Ma non è il caso di chiedermi di parlare di arte (1952).*

Adoro fare film, ma non mi va di parlarne... Voglio dire, è tutta la mia vita. Ma mi chiedono sempre qual è il mio film preferito. Io rispondo sempre: il prossimo... Vedete, faccio un film e passo al successivo... Adoro Hollywood. Non intendo i capi ma quelli che stanno in fondo: i macchinisti, i tecnici (1964).

Il cinema migliore è quello in cui l'azione è lunga e i dialoghi brevi. Quando un film racconta la sua storia e ci descrive i suoi personaggi con una successione di piani semplici, belli e « attivi », allora sí che è cinema (1965).

STORIA – Il piú difficile è trovare la storia da raccontare. Una volta trovato un buon soggetto, tocca allo sceneggiatore, al regista e al produttore combinare gli sforzi per ricavarne una sceneggiatura che possa servire da guida *durante le riprese (1958).*

Il professor Gray domandò a Ford il genere di storia che preferiva. « Qualsiasi buona storia con uno sfondo pittoresco, che tratti di esseri umani », rispose Ford. « Qualsiasi cosa purché vi siano personaggi interessanti – e dell'humour » (1965).

TROUPE – È vero che ho utilizzato « Duke » Wayne e Ward Bond, pace all'anima sua, e altri, in molti film, ma non li considero la mia troupe fissa... Ce l'ho, una troupe, ma sono quel mucchio di comparse e di piccoli attori

che lavorano con me da anni e anni. Passo molto tempo con loro, piú che con gli attori principali (1965).

TECNICA – Le nuove tecniche sono un bluff. Una sceneggiatura è buona se la puoi realizzare in bianco e nero su piccolo schermo.

Sono un uomo del cinema muto. Le immagini e non le parole dovrebbero raccontare la storia... Il suono non è stato la rivoluzione che la maggior parte della gente si crede... Sono stato io a fare il primo film parlato della Fox. Era basato su una commedia di un atto intitolata Napoleon's Barber. *Erano arrivati dei tizi da New York per farci vedere come si facevano i film parlati, e ciò che facevano era uno schifo. Volevo fare un carrello su un ponte, e loro mi dissero che non si poteva... Alla fine riuscii a convincere l'addetto a tirar fuori la sua roba, a metterla alla prova. Era perfetto. Il fonico fu salutato come un genio, ed ebbe un aumento (1965).*

PRODUTTORI – I produttori non ci capiscono niente nella fabbricazione del film... È per questo che io giro i film in maniera tale che non possono essere montati che in una *maniera... Entrano in moviola e dicono: « Qui mettiamoci un primo piano... ». Ma non ne esistono. Non li ho girati (1964).*

FRANCIS E JOHN FORD – Dopo aver lavorato in varie compagnie stabili, mio fratello andò a New York e diventò direttore di scena in una compagnia che stava per allestire uno spettacolo a Broadway. In possesso di una memoria portentosa, Francis si studiò quattro o cinque parti. La sera della prima, il tizio che doveva interpretare una delle parti principali – era una commedia – si ubriacò o si ruppe una gamba o qualcosa del genere. Ma io propendo per la prima ipotesi. Cosí mio fratello arraffò la

parte e ottenne subito grande successo. Ma nelle locandine e nei programmi il nome era Ford. Cosí, da allora in poi, il suo nome fu Ford. Non è mai riuscito a liberarsene. Nemmeno io ci sono riuscito. Mi hanno sempre chiamato Ford.

Di lí a qualche anno mi si presenta uno e mi dice: « Vorrei un lavoro. Sono un bravo attore. Parola ». Io gli dico: « Sembrate un tipo a posto, come vi chiamate? » E lui: « Frank Feeney ». « Che buffo », faccio io, « è il nome di mio fratello ». « Lo so », fa lui, « sono io l'originale di Francis Ford. Sono io quello che si u..., *cioè, che si ruppe una gamba la sera in cui vostro fratello ebbe la parte! » Pensai che era una trovata molto divertente e gli diedi una parte di rilievo. Si cambiò nome e lavorò per anni. Credo che adesso sia morto (1966).*

D. W. GRIFFITH – D. W. Griffith influenzò tutti noi. Se non fosse per lui il cinema non sarebbe mai uscito dall'infanzia. È stato il promotore di tutto, è stato lui a inventare il primo piano e a fare un sacco di cose cui nessuno aveva mai nemmeno pensato prima. È stato lui a fare del film un'arte, sempre che lo si possa definire arte. Quel che è certo è che ne ha fatto qualcosa di valido.

Griffith io lo conoscevo, ma non intimamente. All'epoca ero appena un ragazzo e soltanto un suo grande ammiratore. Eppure lui era molto affabile con me. Mi dava pacche sulla schiena. Quando fui licenziato dalla Universal, dove facevo il secondo aiuto-trovarobe, mi trovò una parte tra gli uomini del Ku Klux Klan in The Birth of a Nation. *Ero quello con gli occhiali. Cavalcavo con una mano sola, perché con l'altra mi tenevo il cappuccio. Se no, non vedevo piú niente. Quello stramaledetto coso mi scivolava sempre sugli occhiali. Sí, posso dire che eravamo amici. E quando invecchiò, lo diventammo ancora di piú (1966).*

LA LUNGA VITA DI UN LAVORATORE

Di origine irlandese, John Ford nacque a Cape Elizabeth, presso Portland, nello stato americano del Maine, il primo febbraio 1895. Il suo vero nome è Sean Aloysius O'Fearna (O'Fienne o O'Feeney nella ortografia anglicizzata con cui la pronuncia americana cerca un equivalente fonetico dell'irlandese). « L'Irlanda, che pure non è il paese natale di John Ford (solo suo padre era nato nei pressi di Galway), si situa nel cuore dell'opera e della mentalità fordiane. L'Irlanda è la patria del *Furfantello dell'Ovest* [di John Millington Synge], di O'Casey, di O'Flaherty, dei ribelli perenni. Ribelli non tanto contro l'oppressione in particolare quanto contro la stupidità umana in generale, il bigottismo, l'intolleranza, in tutte le loro forme, in difesa della fantasia, del diritto di amare cosí come si respira, di battagliare, di lottare liberamente. Indiscutibile sembra soprattutto l'affinità con Synge: gusto del comico, delle leggende impossibili, del fantastico sempre latente. La vita è una farsa gigantesca, che non converrebbe mai prendere troppo sul serio », ha scritto Louis Marcorelles (« Cahiers du Cinéma », agosto 1958). « I miei genitori [Sean O'Feeney e Barbara Curran] erano poveri, e io avevo tredici fratelli e sorelle. Dell'infanzia ho conservato il gusto della brava gente, della gente semplice, della gente che continua tranquillamente a fare il proprio dovere in mezzo agli imbroglioni e ai malvagi. Spesso mi viene rinfacciato il mio idealismo. Non lo nego. Il fatto è che io credo a un mucchio di cose che ormai si è presa l'abitudine di sbeffeggiare: l'amore, l'amicizia, e anche la giustizia, quando è virile. Amo gli uomini e ho fiducia in loro », ha confessato John Ford (« Le monde », 7 gennaio 1955).

Quando Ford era bambino, la famiglia si trasferí a Portland, dove il padre era proprietario di un « saloon ». Durante le vacanze estive andavano sull'isola di Peak; qui, già piú grande, il giovane doveva imparare a giocare a baseball. Il padre lo portò con sé piú volte in Irlanda. « Una volta venne anche mia sorella. Era un viaggio molto comodo, da Portland.

Qui prendevamo la nave, che ci sbarcava a Galway. Poi restavano da fare solo poche miglia, tutte in collina, prima di arrivare dove viveva la mia gente », ricorda Ford. Cosí il regista sentí parlare il gaelico, e lo imparò.

Fece i suoi studi alla Portland High School, dove si diplomò nel 1913. Per necessità piú che per gusto personale, trovò lavoro in una fabbrica di calzature, addetto ai servizi di pubblicità. Ma, interessato al teatro e al cinema, abbandonò ben presto l'ufficio e andò a raggiungere il fratello maggiore (di una decina d'anni) Francis, il quale dal 1911 era attore e regista alla Bison Life Motion Pictures, sotto la direzione di Thomas Harper Ince.

Alcuni contrasti tra Carl Laemmle, amministratore del consorzio Universal, e Kessel e Bauman, presidenti della New York Motion Pictures, da cui dipendeva la Bison Life, costrinsero Ince, nell'ottobre del 1912 ad abbandonare il genere cui aveva fino allora lavorato per affrontare progetti piú ambiziosi. Fu lo stesso Ince a fare il nome di Francis Ford quale suo successore; toccò a lui realizzare film Bison per conto della Universal.

Il nome di Jack Ford (cosí si faceva chiamare a quell'epoca) è citato in una copia del 1916 del « Motion Pictures News » come assistente alla regia, ma il regista afferma che la sua carriera cinematografica cominciò, con le mansioni di macchinista e successivamente di terzo assistente trovarobe. A quei tempi un trovarobe doveva fare tutto ciò che gli dicevano; anche l'acrobata e il cascatore se necessario. « Quando era un giovane attrezzista nella mia troupe alla Universal (dove suo fratello Francis era una delle 'vedettes') ho potuto constatare come John Ford fosse molto dinamico e pieno di inventiva », ricorda il veterano di Hollywood Allan Dwan. Sean Aloysius, dopo aver esordito al fianco del fratello, divenne presto suo assistente e prese a sua volta lo pseudonimo di Ford, che Francis si era visto imporre da un caso bizzarro e che aveva accettato volentieri in virtú della sua ammirazione per il drammaturgo elisabettiano John Ford.

Francis, abbandonate le produzioni Bison, si dedicò alla realizzazione di 'serial' (film a episodi allora molto popolari dopo il successo di *What Happened to Mary*, *Million Dollars Mistery*, *Perils of Pauline* e altri, pro-

dotti da case rivali). Nel 1914 diresse *Lucille Love - The Girl of Mistery*, di cui fu anche interprete a fianco di Grace Cunard. Ford ricorda di avervi collaborato come assistente. È probabile che abbia interpretato anche qualche particina, e spesso fu certo la controfigura del fratello. È indubbio che non si risparmiò e fece di tutto. Altri film come *The Phantom Violin*, *The Purple Domino*, *John Ermine of Yellowstone* crearono la reputazione di Francis come buon artigiano del cinema. Ciononostante, nel '20 abbandonò la regia e scelse il mestiere di attore: sarebbe piú volte comparso nei film del piú illustre fratello.

Nel 1915, Ford aveva preso parte, fra migliaia di comparse, alla lavorazione di *The Birth of a Nation* di David Wark Griffith, nei panni di un membro del Ku Klux Klan. Fu una esperienza importante, che consentí al futuro regista di studiare i metodi di lavoro di Griffith. E fu la prima di una serie di combinazioni fortunate che l'avrebbero condotto — dopo un tirocinio cosí lungo e complesso — dietro la macchina da presa. Il successo ottenuto dai film di William Hart indusse Carl Laemmle a produrre western dello stesso genere. La Essanay aveva Broncho Bill. La Selig Tom Mix e la Triangle Rio Jim. Anche la Universal voleva il suo cowboy ammazzacattivi, e ingaggiò Harry Carey, un attore di teatro che interpretava gli avventurieri del West nei melodrammi di repertorio, e che in gioventú era stato un ' rough rider '. Poiché i registi piú quotati della casa (Lois Weber, Allen J. Holubar, Stuart Paton, George A. Lessey) sdegnavano questo genere di esercizi equestri, non fu difficile a Jack Ford conquistarsi le simpatie dello « zio Carl » e dirigere il suo primo film. Era il 1917. Il film si intitolava *The Tornado*, interpretato — con un « mucchio di cascatori » (parole del regista) — dallo stesso Jack Ford. « Nel corpo a corpo nella baracca e nel salto dal tetto in sella al cavallo, Jack Ford si fa ammirare come acrobata e abile cavallerizzo... Al culmine dell'azione il protagonista balza dal cavallo in corsa su un treno in movimento! », cosí il « Moving Picture World » del tre marzo 1917 salutava le prodezze di cascatore che segnavano l'esordio d'uno dei registi piú significativi del cinema americano. Da notare che il protagonista del film

(un cortometraggio di 2 rulli) si vede premiato alla fine col denaro di una taglia e se ne serve per far venire in America la madre dall'Irlanda.

Di lí a poco, Jack Ford realizzava *The Soul Herder*, il primo dei ventisei film girati con Harry Carey, fra il 1917 e il 1920, adattando i romanzi di scrittori del West come Bret Harte e Eugene Manlove Rhodes. Fu questo il vero tirocinio di regista, il periodo in cui prese forma una maniera personale di girare, e di intendere il cinema. « Prima della sua morte, ho conosciuto molto bene Harry Carey: era un uomo interessante. Mi ha raccontato aneddoti molto divertenti sul modo che lui e Ford usavano per imbastire le loro storie, per poi girarle nello spazio di una settimana, improvvisando spesso durante le riprese. Il trucco consisteva nel ricorrere a una storia e nel girarla piú volte in ambienti diversi, con nuovi titoli e attori differenti. Ford mi ha raccontato di aver girato la stessa storia una dozzina di volte, e nessuno se ne accorse. Erano tempi divertenti, in cui si lavorava a tutto spiano e ognuno saccheggiava il vicino a man salva », ha rivelato Dudley Nichols, sceneggiatore dei film maggiori di Ford, in una lettera al critico e regista inglese Lindsay Anderson.

Qualche tempo dopo, Ford realizzava il primo lungometraggio (5 rulli), *Straight Shooting*. Il successivo *The Secret Man* attirò l'attenzione della critica. « Scene pittoresche in quantità, inondate dello splendore del sole della California », scriveva il recensore del « Moving Picture World » del 13 ottobre 1917. E, a proposito di *Bucking Broadway*; « Ancora una volta Jack Ford dà prova del suo talento nelle scene in esterni » (22 dicembre dello stesso anno). L'anno dopo, ventinove giugno, a proposito di *Hell Bent*: « Pochi registi sanno mettere tanta forza nei film come Ford ». Del 1919 è *Marked Men*, che tra i primi film è quello che Ford preferiva (tanto da farne un « remake » nel 1948, con il titolo *The Three Godfathers*). Del 1920 è *The Prince of Avenue A*, il primo film fordiano di genere diverso dal western.

Il 3 luglio 1920 Ford sposava Mary McBryde Smith (da cui ebbe due figli: Patrick Roper, nato nel 1921, che sarebbe divenuto scrittore e giornalista, e Barbara Nugent, nata nel 1922, moglie dell'attore Frank Curtiss).

Nello stesso anno realizzava *Just Pals*, staccandosi dalla Universal e passando alla Fox, che per dieci anni non avrebbe piú abbandonato. Nel 1923, in occasione di *Cameo Kirby*, fu per la prima volta accreditato con il nome di John Ford (l'inglese John è l'equivalente dell'irlandese Sean).

Il primo grande successo è *The Iron Horse* (1924). In maniera imprevista, una delle tante « revenge sagas » che imperversavano nel western dell'epoca aveva assunto dimensioni « epiche » e proporzioni inconsuete, sullo sfondo della concorrenza tra la Union e la Central Pacific per la costruzione della prima ferrovia transcontinentale. È del '24 anche *Hearts of Oak*, melodramma di ambiente marinaro, salutato dal « Moving Picture World » con queste parole: « ...grande realismo nelle scene di tempesta, vedute stupende delle regioni artiche, bellissimo il panorama della Nuova Inghilterra... » *The Fighting Heart*, dell'anno seguente, segna la prima apparizione di Victor McLaglen in un film di Ford.

Il 1928 è l'anno di *Four Sons*, che rinnova il successo di *The Iron Horse*. Dello stesso anno è *Hangman's House*, dove appare per la prima volta John Wayne, nella parte di uno spettatore a una corsa di cavalli. Riapparirà in *Salute*, nella parte di un giocatore di rugby, accanto a Ward Bond. È quindi la volta di *Napoleon's Barber*, il primo film « parlato » di Ford, un cortometraggio. Il primo lungometraggio « parlato » (*The Black Watch*) è del '29. Le interminabili scene dialogate, dirette dal regista teatrale Lumsden Hare, pare fossero disastrose.

Del 1930 è *Men Without Women*, il primo film fordiano scritto da Dudley Nichols. Non ha niente a che fare con la silloge di racconti di Ernest Hemingway (si era soltanto acquistato il diritto di usare il titolo). « *Men Without Women* era notevole per molte ragioni. Si pensava fosse impossibile usare la gru con la macchina da presa sonora. Ford lo fece. In un totale si vede una strada per intero (i macchinisti reggono fuori campo le aste con i microfoni). C'erano cose sorprendenti da un punto di vista cinematografico. Ricordo che quando ho cominciato a scrivere, dissi a Ford che avevo molti dubbi sulle cose da inventare, temendo che sarebbe stato impossibile realizzarle. Tu scrivile, mi rispose, e io le metterò

nel film. E lo fece. Una volta mise la macchina da presa in una cassa di vetro per poter girare sott'acqua. Oggi è roba da niente, ma allora era diverso », cosí ricorda Dudley Nichols l'inizio della sua lunga e fortunata collaborazione con il regista.

Nel 1931, Ford dirige *Arrowsmith*, il suo primo film per una casa di produzione diversa dalla Fox. Del 1933 sono *Air Mail* (il primo film di Ford scritto da Frank ' Spig ' Wead, che sarebbe stato rievocato venticinque anni dopo in *The Wings of Eagles*) e *Doctor Bull*, il primo dei tre maggiori film fordiani con Will Rogers. Nel 1934, Max Steiner ottiene l'Oscar per la migliore colonna musicale (*The Lost Patrol*). Il 1935 è l'anno di *The Informer*, il piú grande successo di critica che Ford abbia mai ottenuto. Il film gli vale l'Oscar per la migliore regia e il Premio dei Critici Cinematografici di New York. Altri Oscar vanno a Victor McLaglen, Dudley Nichols e Max Steiner. Tre anni dopo Ford prende parte alla lavorazione di *The Adventures of Marco Polo* di Archie Mayo: gira la sequenza della bufera di neve e della traversata dell'Himalaya.

Il 1939 è l'anno di *Stagecoach*, il suo western piú celebre, il primo girato nella Monument Valley. Secondo André Bazin, il western raggiunge qui la sua forma classica. Oscar a Ford, agli autori delle musiche e a Thomas Mitchell, migliore attore non protagonista. Lo stesso anno, il regista gira *Drums Along the Mohawk*, il suo primo film a colori.

Nel 1940, ottiene un altro Oscar per *The Grapes of Wrath*. Jane Darwell ottiene quello per la migliore attrice non protagonista. *How Green Was My Valley*, dell'anno seguente, frutta altri Oscar: a Ford, Donald Crisp, Arthur Miller, Richard Day e Nathan Juran. Ford è ormai un regista « ufficiale », l'industria — da lui sempre servita con rigorosa coscienza professionale — è prodiga di riconoscimenti. Con l'industria, gli intellettuali.

Terminata l'*epopea mineraria*, presta servizio in Marina. A capo del Field Photographic Branch, sezione dell'O.S.S. (Office of Strategic Services, l'attuale C.I.A.) con sede a Londra e a Parigi, porta con sè Gregg Toland, Joseph Walker, Budd Schulberg, Garson Kanin, Daniel Fuchs, Claude

Dauphin, Robert Parrish, Jack Pennick, Ray Kellogg, Harold Wenstrom. « Il nostro lavoro — spiegò una volta a un giornalista — consisteva nel riprendere operazioni di guerriglia, sabotaggi, nuclei della Resistenza, per motivi di documentazione storica o per ragioni strategiche... Inoltre avevamo incarichi speciali ».

Nel 1942 prende parte alla battaglia delle Midway, dove realizza il primo documentario di guerra americano. Quantunque ferito al primo attacco, continua a filmare personalmente gli avvenimenti. Nell'imminenza della battaglia, un operatore dell'unità di Ford aveva filmato, a 16 mm. e a colori, la vita sul PT Boat Torpedo Squadron 8. Quando gli uomini dell'equipaggio perirono tutti, salvo uno, durante la successiva battaglia, Ford montò il film e lo fece ridurre in 8 mm. per le famiglie dei caduti. Le copie dello « short » *Torpedo Squadron* non furono mai usate ad altri fini.

Il documentario *December 7th*, sul bombardamento di Pearl Harbor (realizzato sei giorni dopo l'attacco giapponese) ottiene un Oscar. « L'ha fatto Toland, dice Ford, io l'ho solo aiutato ». Il regista supervisionò altri documentari, ma solo i primi due — sostiene — furono effettivamente completati da lui: nella maggior parte dei casi il materiale era passato ad altri, cui spettava il compito di ricavarne un film.

Nel 1943, progettò *The Last Outlaw*, « remake » di un cortometraggio del 1919, da girarsi a guerra finita. Lavorò alla sceneggiatura aggiungendo nuovi personaggi e modificando il finale. Negoziati preliminari furono condotti con Herbert J. Yates, presidente della Republic Pictures. Il film avrebbe dovuto avere come protagonista Harry Carey, il vecchio amico del regista. Ma non se ne fece niente. Nell'immediato dopoguerra, Ford e la sua unità cominciarono a preparare un film sui processi di Norimberga. Ma anche questo progetto fu accantonato.

Il primo film dopo la fine del conflitto fu *They Were Expendable*, scritto da Frank W. 'Spig' Wead. Ford decise di devolvere il suo compenso alla costruzione di un centro ricreativo, « The Farm », per i reduci

del Field Photographic Branch. Fra i progetti di quel periodo vi fu la riduzione di un romanzo di Nina Federova, *The Family*, con John Wayne e Ethel Barrymore. Il libro narrava la storia di una famiglia di Russi Bianchi esuli in Cina dopo la Rivoluzione. « È semplicemente la storia di una famiglia, e del suo sradicamento », spiegò Ford in una intervista.

Nel 1948, realizza *Fort Apache*, la prima parte di una trilogia (mai progettata come tale) sulla Cavalleria degli Stati Uniti durante le guerre Apache: seguiranno *She Wore a Yellow Ribbon* (1949) e *Rio Grande* (1950). Lo stesso anno gira *Three Godfathers*, un « remake » di *Marked Men*, dedicato al vecchio e glorioso protagonista, morto l'anno precedente: « alla memoria di Harry Carey, stella luminosa nel firmamento del primo western ».

Associato dapprima a Walter Wanger (nel 1940), poi a Merian C. Cooper (nel 1945), fondò una sua casa di produzione, l'Argosy. Nel 1949, il nome di Ford è indicato come produttore di *Mighty Joe Young* di Ernest B. Schoedsack. Interrogato sulla parte avuta nella preparazione del film, il regista replica seccamente: « Mai avuto niente a che farci ». In quell'anno realizza *She Wore a Yellow Ribbon*, allo scopo dichiarato di imitare lo stile del pittore di scene di frontiera Frederic Remington. Quando Peter Bogdanovich gli chiese quale film preferisse tra quelli dedicati alla Cavalleria, il regista rispose: « Mi piace *She Wore a Yellow Ribbon*. Ho tentato di imitare lo stile di Remington, ma non si può imitarlo al cento per cento. Come obiettivo minimo mi sono dato quello di cogliere il colore e il movimento che gli sono peculiari, e penso di esserci in parte riuscito ». Il film valse al direttore della fotografia, Winton C. Hoch, l'Oscar per la migliore fotografia a colori. Giovani registi di western « modernisti » hanno seguito le orme di Ford in questo suo ambizioso progetto di ricreare lo stile di Remington: William Fraker in *Monte Walsh* (1970) e Dick Richards in *The Culpepper Cattle Company* (1972). Nel '49 prepara anche un altro film, quel *Pinky* che sarà poi realizzato da Elia Kazan. Ha raccontato Ford: « Lo preparai io, ma ci lavorai un solo giorno, prima di ammalarmi. Non ricordo piú cosa ho girato ». Bogdanovich

ha osservato che soltanto il ritorno a casa di Pinky, la negra bianca, ha sapore fordiano.

Nel 1951 due amici del regista erano impegnati alla lavorazione di un film: John Wayne stava producendo e Budd Boetticher dirigendo *The Bullfighter and the Lady*. Ha dichiarato Ford: « Budd è un tipo molto simpatico. Il film era troppo lungo, e allora mi chiese di dargli una mano ad accorciarlo. E io l'ho fatto ». Uomo sempre disponibile, ha il culto dell'amicizia e il rispetto del lavoro: l'osservazione non ha soltanto un valore biografico, come si vedrà. *The Quiet Man* (1952) valse al regista un altro Oscar, il sesto. Un altro Oscar andò a Winton C. Hoch. John Wayne e Pat Ford girarono gran parte della scena della corsa di cavalli, mentre il regista era malato. « La mia prima love story », dirà Ford.

Nel 1953, il regista mette lo zampino in *Hondo* di John Farrow: « Ero andato sul set del film a trovare Duke [John Wayne], che subito mi affidò la seconda troupe, con le controfigure ». Le prove di amicizia si moltiplicano, come si moltiplicano i riconoscimenti ufficiali: sobrie (e magari taciute) le prime, sobri i secondi.

Nel 1954, Ford, che aveva già avuto la decorazione del « Purple Heart » per il servizio prestato in Marina (dove era entrato col grado di capitano di vascello) fu nominato, a titolo onorifico, contrammiraglio. In precedenza, aveva ricevuto il titolo di Cavaliere della Corona del Belgio. I premi dell'industria, le medaglie militari, per i servizi resi. Accettati gli uni e le altre di buon grado, semplicemente, senza falsi pudori ma anche senza vanità. Uno stile di vita cosí preciso e radicato che non poteva non essere trasferito (trasposto o sublimato) nelle opere.

L'anno seguente vede Ford impegnato alla lavorazione di *Mister Roberts*, film legato a uno spiacevole episodio. Henry Fonda aveva interpretato la parte del personaggio eponimo a Broadway, ma la Warner gli preferiva William Holden o Marlon Brando, dato che Fonda era assente dagli schermi dai tempi di *Fort Apache* (1948) e non era piú molto quotato al *box office*. Il regista rifiutò di fare il film con altri e Fonda ebbe la parte. Tuttavia, dopo aver interpretato per anni il personaggio in palco-

scenico, l'attore s'era formato una visione unilaterale ed esclusiva del protagonista. Ford aveva altre idee, voleva dare ampio respiro alle scene in esterni e ai ruoli minori. Ci furono discussioni a non finire. Racconta Leland Hayward che una riunione convocata per appianare le divergenze si risolse in una scazzottata tra Fonda e Ford. Di lí a poco il regista si ammalò e Mervyn LeRoy portò a termine il film (tutti gli esterni erano già stati girati). Ford ha dichiarato: « Verso la fine della lavorazione mi venne un travaso di bile, ma ormai il piú era fatto. Gran parte della commedia stiracchiata a bordo della nave non è roba mia ». Per *Mister Roberts* Jack Lemmon ebbe un Oscar quale migliore attore non protagonista. Nello stesso anno, realizzava *The Bamboo Cross*, episodio della serie televisiva « Fireside Theatre », che presenta notevoli analogie con la storia di *Seven Women*, girata piú di dieci anni dopo e ultimo film del regista.

Nel 1960 cala sul set di *The Alamo*, un film che stava dirigendo l'amico John Wayne, l'ultimo western, secondo Nicholas Garnham, realizzato secondo la tradizione della vecchia frontiera. « Ero semplicemente in vacanza da quelle parti. Duke mi disse, ' Che ne diresti di girare un po' di roba? ' Cosa che feci. Abbiamo girato scene bellissime, gente che fa il bagno nel fiume, roba del genere, ma sono state tutte eliminate, al montaggio ». Cogli anni sessanta incomincia un nuovo tipo di western, « modernista », autunnale e pensoso. Del 1961 è, per esempio, *The Deadly Companions* di Sam Peckinpah, cui terranno dietro numerosi esperimenti e manipolazioni all'interno del genere piú classico del cinema classico. È merito di Ford non essere rimasto a guardare. Il suo primo contributo, nei modi della vena nuova, è *Two Rode Together*, la cui « modernità » male sopporta di essere spiegata in soli termini di vecchiaia.

Nel 1965, dopo *The Man Who Shot Liberty Valance* e *Cheyenne Autumn*, splendidi esempi di neo-western, il regista ritorna ai vecchi temi irlandesi, con *Young Cassidy*. « Lavorò alla preparazione del film per quasi tre mesi, prima di andare in Irlanda per girarlo. La sceneggiatura era un adattamento dei racconti autobiografici di Sean O'Casey, ad opera di John Whiting; alcune varianti erano state concordate con lo stesso O'Casey.

L'idea era partita dai due produttori, Bob Graaf e Bob Ginna, che avevano proposto la sceneggiatura ad altri registi. Ma la M.G.M. accettò di finanziare il film solo quando Ford diede finalmente il suo assenso. Ford lavorò accuratamente sull'adattamento e contribuí in larga misura a dargli la forma definitiva (devo aggiungere che Sean O'Casey non era del tutto soddisfatto). Al suo arrivo a Dublino, ebbe con i produttori numerose sedute di lavoro sulla sceneggiatura, e poi con Rod Taylor, che doveva interpretare Cassidy. Fu lui a scegliere gli esterni. Durante questa fase, io accompagnavo spesso la troupe. Lo consultarono sulla assegnazione delle parti principali, Rod Taylor (Cassidy), Maggie Smith (Nora), Julie Christie (Daisy), Dame Flora Robson (Mrs. Cassidy), Dame Edith Evans (Lady Gregory), Sir Michael Redgrave (W.B. Yeats), Philip O'Flynn (Mick Mullen)... Ma era visibilmente troppo affaticato e aveva poca resistenza: aveva già sessantanove anni, e non era in grado di far fronte alle costrizioni cui era sottoposto (i produttori erano troppo abbarbicati al loro soggetto). Dopo due settimane di riprese abbandonò il film perché era troppo malato per continuare »: cosí ha raccontato l'assistente Miriam Brickman. I produttori passarono il film a Jack Cardiff, che seguí il piano previsto. « Ci ho lavorato solo pochi giorni, solo alcune scene tra Julie [Christie] e Rod Taylor », ha dichiarato Ford. Secondo Miriam Brickman, « girò la scena con Daisy Battles — i primi piani furono aggiunti da Jack Cardiff — la prima scena del film con Cassidy, quando diventa operaio; la scena dell'albergo coi tre figli e i giocatori di calcio; alcune scene con la signora Cassidy; una scena con Rod Taylor e l'albero in fiore dopo la morte della madre. Fu durante la preparazione delle scene del parco che cadde malato ».

Nel 1966, realizza il suo ultimo film, *Seven Women*, un insuccesso di critica e di pubblico. Il critico newyorchese Andrew Sarris s'è detto fiero di essere una delle cinque persone in America cui era piaciuto. Tra gli scopi confessati del nostro saggio v'è quello di contribuire a rivalutare quest'opera.

 John Ford era un uomo che amava appassionatamente il suo lavoro.

Impossibile per lui restare lontano dal cinema, dai suoi amici, dagli elettricisti, dai macchinisti, dal clima che si respira sul set. Prima di morire aveva manifestato il desiderio di tornare al lavoro, sfidando l'interdetto delle compagnie di assicurazione, ostili all'idea di vedere dietro la macchina da presa un vecchione come lui. Era destino che non potesse piú ricominciare. Morí a Palm Springs, il 2 settembre 1973.

Gli Indiani Navajo della Monument Valley lo ricordano come Natani Nez (Tall Leader): il grande (alto) capo.

In « Signs and Meaning in the Cinema », Peter Wollen afferma che gli studi cinematografici hanno bisogno di confronti con autori di altre arti. E fa l'esempio di John Ford, paragonandolo a Fenimore Cooper (p. 115). Nella monografia su Howard Hawks, invece, Robin Wood osserva che i western di Ford sulla Cavalleria, con il loro sentimento cosí intenso della tradizione, ricordano le storie di mare di Joseph Conrad (p. 23). Ma forse il confronto piú pertinente è quello che si pone, per restare nell'ambito letterario, fra John Ford e Rudyard Kipling, specie nella prospettiva del *Kipling che nessuno ha letto* di Edmund Wilson (« La ferita e l'arco », pp. 115-194).

In entrambi gli autori, all'inizio, una scelta di base: l'uno sceglie come proprio ideale l'Impero, l'altro l'America. Identica è la loro disponibilità ad assumersi il fardello dell'uomo bianco nei riguardi dei « popoli conquistati di recente, scontrosi, mezzo demonii e mezzo bambini », popoli « che andavano beneficati e disciplinati volenti o nolenti, anche se a costo di tante amarezze per chi avesse compiuto la cattura » (p. 147). Numerosi sono i film fordiani ambientati in India, sotto la colonizzazione britannica, il piú tradizionale scenario kiplinghiano: *The Black Watch*, *Four Men and a Prayer*, *Wee Willie Winkie* (quest'ultimo tratto espressamente da un racconto dello scrittore inglese). Il sergente di origine irlandese Mulcahy (Victor McLaglen) di *Fort Apache*, e il suo corrispondente (Barry Fitzgerald) di *Four Men and a Prayer* ricordano il militare irlandese che non

riesce a far carriera nel racconto « The Courting of Dinah Shadd ». In *The Doorway of Destruction* (1915), diretto dal fratello Francis, durante la rivolta dei Sepoy, gli inglesi affidano a un reggimento irlandese una missione suicida: forzare il blocco di una città assediata. Il colonnello Feeney guida gli uomini alla vittoria sventolando la bandiera della Vecchia Irlanda; innalzatala sulla porta di ingresso della città grida agli inglesi, « Entrate, fottuti bastardi, adesso che gli irlandesi hanno steso una guida di velluto ai vostri piedi! » Lo stesso motivo anglofobo, e nello stesso tempo di sottomissione, si incontra in « Kim », dove l'eroe eponimo, che salva l'Impero da una vasta congiura, è figlio di un soldato e di una governante irlandesi. Nel racconto « Without Benefit of Clergy », il protagonista è chiamato a combattere una epidemia, come i fordiani Dr. Bull, Arrowsmith (entrambi perdono la giovane moglie) e Samuel A. Mudd (in *The Prisoner of the Shark Island*). Il racconto « A Walking Delegate » vede protagonisti una mandria di dignitosi cavalli. Lo stesso accade in *Kentucky Pride*, dove il regista fa raccontare la storia da un cavallo. Kipling e Ford hanno trattato in maniera epicizzante il tema della ferrovia, rispettivamente in « 007 » e *The Iron Horse*.

C'è di piú. Kipling fu il cantore del progresso, ed esemplificava nella forma stessa l'efficacia e la disciplina delle macchine. Ford è il poeta dei nuovi mezzi meccanici e della gente che li diffonde. Come Kipling, e in questo v'è la stessa ambivalenza nei confronti della sottomissione all'autorità (rivelata dal perfetto funzionamento di un ingranaggio nel complesso del meccanismo), mette in rilievo sia il carattere gioioso che quello sinistro delle macchine: il treno in *The Iron Horse*, i primi servizi di posta aerea in *Air Mail*, il sommergibile in *Men Without Women*, i Q boats in *Seas Beneath*, le navi della Splinter Fleet in *Submarine Patrol*, la diligenza in *Stagecoach*, i PT boats in *They Were Expendable*. In *Cheyenne Autumn* si raggiunge la massima ambivalenza: da una parte il Governo degli Stati Uniti d'America, con la sua organizzazione superiore, la sua fede nei metodi moderni, il suo impulso a stritolare ogni forma di opposizione sotto la macchina impersonale dello stato; dall'altra i miti, le credenze, il misti-

cismo, la sensualità degli Indiani. Edmund Wilson ha osservato che se Kipling non avesse mai scritto non avremmo i racconti di Ring Lardner sul baseball. Nè, forse, aggiungiamo noi, i film di Ford non solo sul baseball ma anche sul football, la lotta e la boxe. Se il contatto con gli Stati Uniti aveva spinto Kipling a ritirarsi dietro i propri valori britannici, lo stesso accade per Ford, che giunge al punto di barricarsi dietro i valori irlandesi. L'accettazione dell'Impero come massimo ideale, e la fiducia nella supremazia morale degli inglesi non erano, in Kipling, prive di inquietudine. Se l'Impero è fondato realmente sulla disciplina interiore, sul timor di Dio, su un codice da *noblesse oblige*, sul burbanzoso cameratismo della truppa, se esso implica effettivamente un sistema morale, allora Kipling è giustificato quando lo identifica con la Legge. Pure, non ne era del tutto convinto:

> Se l'Inghilterra fosse ciò che sembra, [19]
> e non l'Inghilterra dei nostri sogni,
> ma solo stucco, vernice e rame,
> la pianteremmo subito! *Ma non è così!*

La sottolineatura di Kipling era la spia di una petizione di principio, di un pio desiderio, di un meccanismo di difesa, descritto da Freud, nel registro del sintomo e del lapsus, sotto il nome di negazione: consiste nell'affermare qualcosa negandola (contravvenendo però al blocco della rimozione, cioè ammettendo qualcosa senza volerla ammettere). Ora, basterebbe sostituire la parola America a Inghilterra per trovare l'equivalente fordiano di una medesima resistenza al crollo di un sistema etico, e politico. Il fatto che Ford abbia smesso di resistervi lo salva dalle proprie false intenzioni.

FORD DIMENTICATO

Per anni soltanto due film muti di Ford sono stati accessibili: *The Iron Horse* e *Four Sons*. Ma solo il primo lo è stato pienamente. È vero che il Ford migliore appartiene all'epoca del sonoro (o meglio del « parlato », poiché un certo numero di film precedenti dispone di musica sincronizzata e di effetti), piú specificamente al periodo che va dal 1933 al 1966, ma ciò non toglie, ovviamente, che sia necessario scoprire le radici del regista. Lo stesso Ford non è stato di grande aiuto, ha sempre sorvolato sulle sue origini. E controllare non si poteva, perché la Fox sosteneva che la maggior parte dei suoi film muti era andata distrutta in una serie di incendi. V'è chi sospetta che gli incendi siano stati provocati ad arte per non affrontare i costi necessari alla conservazione delle copie. Va anche detto che negli ultimi trent'anni la Fox è la società che ha riportato alla luce meno film muti di qualsasi altro « major studio » (Warner, Metro Goldwyn Mayer, Paramout, RKO). Si è sempre pensato che della produzione muta della Fox fosse rimasto poco piú di nulla. Ma non era vero.

Il recente, risorgente interesse per i film dell'epoca del muto, il loro provato valore commerciale (entro certi limiti) e la possibilità di coprire le spese di conservazione sostenute dal Museum of Modern Art di New York e dall'American Film Institute, indussero la Fox a modificare il proprio atteggiamento. Si cominciò a riconsiderare il valore (commerciale, artistico o semplicemente di archivio) racchiuso nei cellari. William K. Everson, nel suo *Forgotten Ford* (« Focus on Film » n. 6, Londra, primavera 1971), riferisce che William Self, un dirigente della sezione TV della Fox — amando il vecchio cinema e avendo abbastanza immaginazione da intravvedere nuove possibilità di sfruttamento sia nelle sale cinematografiche che in televisione — incaricò Alex Gordon, un produttore indipendente animato da eguale interesse ed entusiasmo per il passato, di fare ricerche, inventariare, esaminare e soprattutto riportare alla luce vecchi film. Cosí, tra la fine degli anni sessanta e l'inizio dei settanta, Gordon è riuscito a reperire film che ora si possono vedere nelle sale

normali (a New York o a Parigi), che sono regolarmente distribuiti negli Stati Uniti (ridotti in 16 mm.) o che sono stati ristampati e conservati al Museum of Modern Art. In tal modo si è resa possibile, almeno in parte, la riscoperta del primo Ford.

Tra il 1917 (data di *Straight Shooting*, il primo lungometraggio girato per la Universal) e il 1920 (quando il regista passò alla Fox) Ford realizzò piú di trenta film, tra cortometraggi e lungometraggi. Le recenti riscoperte hanno permesso di recuperare qualcosa anche se la maggior parte può essere considerata perduta per sempre. *Straight Shooting*, per esempio, è riemerso dai cellari della Československá Filmoteká. Everson osserva che il film è tutt'altro che rozzo, come ci si potrebbe attendere. È logico pensare, infatti, che la sapienza ritmica delle scene di azione rapida e violenta o la capacità di orchestrare i movimenti e i significati della commedia nascano con gli anni e l'esperienza. Prima di allora, d'altronde, il regista si era cimentato soltanto con le azioni convulse di personaggi elementari gratuitamente attaccabrighe. Invece, nota Everson, *Straight Shooting* ha la sobria austerità dei western con William S. Hart nella parte di Rio Jim. Ciò non deve sorprendere: quelli di Hart erano i maggiori western del periodo. D'altro canto, Tom Mix avrebbe lasciato la Selig (per passare alla Fox) soltanto nel 1917; il suo primo film per la nuova casa e il primo lungometraggio di Ford furono realizzati quasi contemporaneamente ma era troppo presto perché il regista ne subisse l'influenza (solo anni piú tardi Ford avrebbe diretto l'attore). L'intreccio (che ricorda quello del *Cavaliere della valle solitaria* di George Stevens, il cui piú sicuro capostipite è dato dalla figura dell'eroe assente dalla lotta perché, come Achille, ritarda troppo il suo intervento provvidenziale) e lo sforzo tutto teso al realismo sono echi di Hart, anche se la maestria e l'eleganza delle azioni richiamano alla mente le qualità tipiche del Ford maturo. La tensione presente in *Straight Shooting* agisce in maniera opposta a quella dei film di Hart: nasce dalla integrazione perfetta tra composizione delle inquadrature, effetti luministici e felicità nella scelta degli esterni. Per questo sembra piú un film del 1922 che un film del 1917. Un risultato già notevole

se si pensa che era il primo lungometraggio di un giovanotto che aveva sei mesi di subalterna e disordinata esperienza cinematografica.

Ford ha ricordato di essere stato uno degli uomini del Ku Klux Klan in *The Birth of a Nation di* Griffith. L'intero « climax » di *Straight Shooting* riproduce in miniatura il classico « climax » griffithiano, non soltanto per la struttura del montaggio ma anche per la ripetizione di alcuni elementi che fungono da « refrain » (soggetti o inquadrature): il raduno del comitato civico, alcune scene nella baracca assediata, la canna di una pistola sospinta nel vano di una porta che si apre lentamente. Ma è soprattutto nella scena dell'assemblea degli allevatori di bestiame che l'autore si serve di espedienti simili a quelli griffithiani. Analoga è la composizione delle inquadrature: alberi e fogliame occupano la maggior parte dello schermo con evidente funzione di « cache », lo spazio lasciato libero suggerisce i grandi spazi aperti della pianura e dei cavalieri che possono comparirvi da un momento all'altro. Del resto, osserva Everson, Ford non ha nascosto il suo debito verso Griffith. Se non altro non avrebbe scelto come protagonista femminile Molly Malone, un'attrice dal volto e dal portamento straordinariamente simili a quelli di Mae Marsh, la popolare eroina dei film sentimentali di Griffith.

Just Pals (il primo film per la Fox) fu realizzato verso la fine del 1920. Era un'opera composita. Da una parte il folklore del genere « Americana » alla Will Rogers (dal 1919 al 1921 l'ingiustamente trascurato Clarence Badger diresse una lunga serie di film con Rogers — *Jubilo, Guile of Women*, *Honest Hutch*, *The Strange Boarder*, *An Unwilling Hero*, *Boys Will Be Boys* — in cui la caratterizzazione del cowboy avveniva in chiave di commedia); dall'altra una buona dose di azione western. Nota Everson, esprimendo un giudizio positivo sul film, che una delle maggiori sorprese è la interpretazione di Buck Jones, il cui personaggio non sempre era apparso cosí verosimile nella sua alternanza di sentimentalismo, eroismo e tendenza all'auto-sacrificio.

Cameo Kirby (1923) non si è salvato alla Fox, ma è stato anch'esso preservato dall'Archivio cecoslovacco. L'azione si svolge nelle regioni del

Sud, lungo il percorso dei battelli sul Mississippi: non è dunque un vero e proprio western, anche se i motivi sono gli stessi. Quinta o sesta versione di un romanzo di Booth Tarkington che per un certo periodo fu popolare negli Stati Uniti quanto « La capanna dello Zio Tom » o « La piccola fiammiferaia », il film contiene momenti di rilievo: un inseguimento a cavallo attraverso i pascoli delle regioni del Sud, un duello alla pistola in mezzo a un'alta distesa d'erba che ondeggia elegantemente allo spirare del vento. Alcune scene ambientate sul battello non sfigurarono nemmeno quando furono inserite in un altro Ford di dodici anni piú tardi, *Steamboat Round the Bend* (1935). *Cameo Kirby* mostra come il regista sia profondamente maturato dai tempi in cui lavorava con Carey, e come il cambiamento sia avvenuto in nome della perfezione formale e della messa a punto di un linguaggio fortemente emotivo e altamente drammatico. Per le anticipazioni che contiene della futura opera fordiana — se non altro, il tema trattato (il riscatto morale di un personaggio « maledetto ») —, per la maestria dimostrata nelle scene in esterni e per la attenta rievocazione dell'eleganza svanita del vecchio Sud, il film si fa apprezzare ancora oggi. Schiave negre accompagnano con il banjo l'arrivo dei battelli; Adele Randall (Gertrude Olmstead) e la sua amica Ann Playdell (Jean Arthur) attraversano di corsa il bosco, impacciate dalle crinoline, per non mancare alla conclusione della gara dei battelli; Cameo Kirby (John Gilbert) e Adele si incontrano in mezzo a uno stuolo di colombi che tubano d'amore; l'uomo appare per la prima volta alla donna riflesso nell'acqua, figura byroniana avvolta in una mantellina nera con i cammei (di qui il soprannome) che scintillano sul colletto e sui polsini. La descrizione del Sud è piuttosto una stravagante « fantasia » in costume che un quadro morale o realistico (in termini di generale rilassatezza il mondo dei battelli sul fiume era stato descritto da Mark Twain). La breve rievocazione di New Orleans (in un *flashback* in cui Kirby rievoca l'episidio che ne ha fatto un fuggiasco) è cosí irreale da risultare quasi impudente: un porto dei tropici dove i marinai non perdono occasione per ballare e le taverne pullulano di brutti ceffi con la benda sull'occhio, sempre pronti a mettere

mano al coltello. Chi stima Ford per gli elementi epicizzanti di *The Searchers* e *The Grapes of Wrath* resterebbe allibito dinanzi a questo tumultuoso « romance » dall'impianto cosí irreale e artificioso. Eppure l'atteggiamento complessivo e le motivazioni dei personaggi non contrastano con il futuro lavoro del regista. Appare qui la figura del giocatore (come già in *Hitchin' Posts* del 1920, dalla vicenda molto simile a *Cameo Kirby*), la quale introduce in un universo eroico come quello del western la figura dell'antieroe o dell'eroe « malgré lui ». L'incarnazione del vizio, della corruzione o piú semplicemente di un destino avverso, è presentata sotto gli affascinanti segni esteriori del seduttore (come il Carradine di *Stagecoach*) o del « maudit » masochisticamente soverchiato da un passato traumatico (come il Doc Holliday di *My Darling Clementine*). La stilizzazione del reale giustifica la stilizzazione dei personaggi e dei fatti (è, secondo Jean Mitry, uno dei caratteri inconfondibili dell'estetica fordiana, particolarmente evidente nella preferenza del regista verso i personaggi ridotti a « silhouettes » e i netti contrasti tonali tra luce e ombra).

Inoltre Ford non manca di ironizzare sui personaggi e sulle situazioni, sviluppando non soltanto un discorso ma anche il suo commento (si tratta di leggere l'uno nell'altro, e viceversa) attraverso una sorta di accompagnamento canzonatorio che fa da contrappunto all'azione principale, non appena questa rischia di cadere nel melodrammatico. In tal modo *Cameo Kirby* non soltanto conferma ma fonda una legge basilare del cinema americano considerato nel suo insieme: sviluppandosi in base alla tradizione del melodramma e del romanzo sentimentale, ha contestualmente predisposto le necessarie contromisure. In maniera assolutamente originale, il cinema americano (Ford vi ha non soltanto operato ma lo ha anche *inventato*) ha saputo sfruttare le risorse del melodramma in maniera cosí sottile da annullare i pericoli del moralismo e del sentimentalismo. Forse perciò, sotto il profilo tematico, il motivo dominante nell'arte fordiana è quello dei buoni che si confondono con i malvagi ai fini di una giustizia superiore: è il tema di *Cameo Kirby*, *Marked Men* e *Three Godfathers* che sarà magistralmente trattato in *The Man Who Shot Liberty Valance*,

dove si assisterà inoltre a una ridistribuzione di tutte le antinomie fordiane (barbarie/civiltà; nomade/colono; libro/pistola; Deserto/Giardino, difficilmente riconducibili a quella piú tradizionale tra buoni e cattivi). Il fatto è che, cosí come rifiutava di vestire il suo proto-eroe Cheyenne Harry (Harry Carey) di abiti sgargianti quanto improbabili, il regista mai ha accettato la convenzione di conflitti troppo schematici, insinuando tutta una serie di connivenze inedite e segrete. Nell'epoca in cui caracollavano cowboy bianchi/buoni contro cowboy neri/cattivi era proprio Ford a rimescolare le carte, in *Three Bad Men*, con l'apparizione dello sceriffo « dandy » e corrotto, interamente vestito di bianco.

North of Hudson Bay (anch'esso del 1923) è un altro Ford fortunatamente preservato dall'Archivio cecoslovacco. Per l'occasione Tom Mix si liberava dello sfarzoso costume da cowboy e indossava i panni piú verosimiglianti di Michael Dane, giovane « rancher » del Middle West che, pur occupando nel cuore della madre un posto meno importante di quello riservato al fratello piú prodigo di avventure, obbediva alla richiesta della donna di cercare l'altro figlio. Le prime scene cui fa da teatro il ranch, osserva Everson, comunicano allo spettatore, attraverso gesti e movenze tipicamente fordiani, tutto il senso dell'inferiorità di Michael, opposta alla preminenza del fratello assente (la cauzione e la gerarchia degli affetti familiari, come in *The Searchers*, costituiscono la motivazione che lo spingerà ad affrontare temibili traversie e migliaia di miglia). Soggetto alla istanza del dovere, come la maggior parte degli eroi successivi, Tom Mix trae grande profitto dalla interpretazione di Michael Dane. Senza il costume oltraggiosamente pacchiano cui ci aveva abituati, infagottato in un piú realistico pelliccione, arrancando sulle racchette da neve che rendono proibitivo ogni gesto tronfiamente inutile, eccolo visitato dal segno della vulnerabilità. Il che non può mancare di renderlo piú credibile, come si vede nella scena sul traghetto. Dentro una cabina disadorna dalle pareti prosaicamente bianche, in compagnia di una vecchia indiana, due suore, un beffardo poliziotto canadese e Estelle Mc Donald (Kathleen Key), Michael cerca di suscitare la simpatia della ragazza. È tipicamente fordiano

il fatto che il giovanotto concentri i suoi sforzi nel tentativo di farsi dare, mediante uno scambio di messaggi gestuali, il cappuccio di pelo dell'indiana per passarlo alla donna, e che l'affare sia concluso non appena gli viene in mente di offrire l'occorrente per radersi: la fiducia riposta nel gesto (il necessario fondamento di ogni azione), la concezione dello scambio come fattore basilare della comunicazione e del commercio interpersonale, la caratterizzazione degli indiani in termini di simpatia, il dono quale elemento del corteggiamento — il che lo promuove al rango di *potlatch* o dono rituale, come quello che si trova in *The Quiet Man* (ecco una prima assimilazione degli indiani agli irlandesi, secondo l'ideale genealogia delle minoranze etniche propria del regista), sono del piú puro Ford.

Dopo *Hoodman Blind* (1924) giunge l'opera che doveva mutare radicalmente la carriera del regista e raccogliere in un fascio solo tutti gli elementi che nei primi film agivano ancora in maniera disorganica: *The Iron Horse* (1924). Il personaggio di Davy Brandon, il costruttore di ferrovie (epitome perfetta del proto-capitalismo americano e della sua irresistibile espansione), il debordare di una materia cosí epica dai limiti assegnati al soggetto originario, l'uso abilissimo dei paesaggi e dei grandi spazi aperti, l'immediata concretezza di catastrofi naturali come la « stampede » che quasi travolge i tecnici della strada ferrata contribuirono a creare il mito di Ford grande regista in esterni. Ma non c'era solo la bravura innegabile del « paesaggista ». La materia lo toccava profondamente. The *Iron Horse* presenta il tema forse piú fordiano di tutti: il dramma dentro un luogo chiuso (o accerchiato), di un gruppo isolato in lotta contro le intemperie, nemici invisibili o sempre risorgenti, e contro ogni tipo di avversità. E non tardava a emergere il tema ad esso complementare, quello della solidarietà attiva dei membri del gruppo. Dopo essersi scagliati gli uni contro gli altri per qualche risentimento personale, finivano per ritrovarsi uniti dalla stessa idea, legati da un destino comune (la marcia del progresso che garantisce e giustifica gli sforzi degli eroi fordiani).
 Il cinema di Ford è sempre pervaso da un senso fortissimo

del passato americano, del tenue confine tra storia e mito, tra barbarie e civiltà. Un passato rievocato in chiave nostalgica, ed è qui che Ford si differenzia dal suo maggior rivale sul terreno del cinema di azione, Howard Hawks. Lo si capirà da un esempio, confrontando l'uso che i due registi fanno di una risorsa comune: il gruppo isolato in un luogo chiuso. Mentre ad Hawks interessano soprattutto le relazioni che si stabiliscono tra i personaggi maschili (senza che il gruppo conosca sviluppo ulteriore), per Ford il gruppo si pone come nucleo di una comunità a venire. Non a caso in *The Iron Horse* il soggetto originale, che era imperniato sul motivo della vendetta (risorsa narrativa tipica del western minore e della « routine » ad esso legata), subisce per cosí dire un processo di decentramento ed è a poco a poco messo in ombra dallo svilupparsi parallelo di una materia epica che finirà per prevalere. All'inizio era una semplice storiella ma non appena la « troupe » di Ford si insediò nel Nevada (sede degli esterni) il progetto originario si dilatò e si arricchí, forse senza l'esplicita volontà del regista, fino a diventare una vasta epopea sulla costruzione della ferrovia transcontinentale. Un piano di lavorazione di quattro settimane finí col diventare di mesi. Intemperie e avversità ambientali divennero parte integrante dell'azione e suggerirono nuove scene, nuove situazioni. Costruendo chilometri di strada ferrata e una città come quelle dell'epoca dei pionieri, Ford « ricostruí » un periodo capitale della storia americana, in maniera che ogni dettaglio comunicasse il senso della civiltà primeva, sbalzata contro la vastità e l'indifferenza della natura. Venne alla luce il profondo rispetto per gli sforzi dell'uomo, spesso compiuti dai personaggi piú umili (quasi che i modi della sua realizzazione rifiutino una statura eroica), secondo uno dei tratti caratteristici dell'umanesimo fordiano. Film piú tardi come *My Darling Clementine* (1946) testimonieranno della fedeltà agli stessi tratti (tematici, stilistici, morali): da una parte il negozio di barbiere, i tavoli dalle candide tovaglie bene allineati nella sala da pranzo dell'albergo; dall'altra la distesa del deserto e delle montagne che dà il senso della minaccia o dell'accerchiamento. In una scena indimenticabile di questo Ford della maturità gli abitanti di Tombstone ballano sul

pavimento della chiesa (i cui lavori non sono ancora terminati), dimentichi del tetto scoperchiato, sprofondati nell'inerzia di una natura selvaggia. Del resto, il senso della comunità non conosce affermazione piú esemplare e paradossale di quella di *Drums Along the Mohawk* (1939), nel momento in cui Gilbert Martin (Henry Fonda) perde i sensi nell'apprendere che sua moglie (Claudette Colbert) ha partorito e gli altri pionieri gridano in coro: « Abbiamo avuto un bambino! ».

Torniamo al primo Ford. È il turno di *Lightnin'* (1925), uno dei film piú lunghi prodotti in quel periodo, capostipite di una serie di esercizi sul terreno del genere « Americana » e della commedia rurale che, accanto a quelli nell'ambito del dramma simbolico, costituiscono le prove meno decorose di una lunghissima carriera e di una ricchissima filmografia, viziate come sono da sentimenti cosí « démodé » da apparire ormai insostenibili. *Kentucky Pride* (1925) ne è infarcito in misura forse ancora maggiore, ma nemmeno l'autore dovette prenderlo sul serio, a giudicare dal fatto che la storia è raccontata da cavalli, con frequenti osservazioni sulle debolezze del genere umano. *The Fighting Heart* (1925), *Thank You* (1925), *The Shamrock Handicap* (1926) e *The Blue Eagle* (1926) sono prodotti di « routine ». Solo a tratti si indovina il talento del regista nel creare solidi personaggi e nel dar vita a situazioni drammatiche sullo sfondo di scenari naturali. *The Shamrock Handicap* non si discosta molto da *Kentucky Pride* (l'ambientazione si trasferisce in Irlanda); *The Blue Eagle* mescola la prima guerra mondiale, il melodramma gangsteristico e il mondo del pugilato in un film se non memorabile, almeno capace di suscitare qualche emozione.

Sembrava che il regista non dovesse piú ripetere il successo di *The Iron Horse* (i film del periodo tendevano a una « sophistication » che gli era estranea) quando ebbe la possibilità di girare *Three Bad Men* (1926), il suo secondo maggior western. Inizialmente il film doveva essere un « vehicle » adatto a presentare insieme i tre « big » del western sotto contratto alla Fox: Tom Mix, Buck Jones e George O'Brien. Rimase soltanto l'ultimo (nominalmente è il protagonista), ma in un ruolo passivo, soverchiato dai ritratti che Tom Santschi, Frank Campeau e J. Farrell McDonald

disegnano dei tre « villain » del titolo. Secondo Jean Mitry, *Three Bad Men* è, sotto molti punti di vista, superiore a *The Iron Horse*. Là il tema epico era sviluppato in opposizione al « plot », qui il « plot » emerge in tutta la sua forza e lo sfondo di un West primitivo e selvaggio gli fa da cassa di risonanza (il decisivo contributo dell'operatore George Schneidermann comprende una sensazionale scena d'esordio: l'iride si apre lentamente su un pioniere che sta abbattendo un albero; man mano che l'albero rovina al suolo, rivelando una porzione sempre maggiore dello scenario delle montagne e delle praterie, l'iride si apre per intero, per mostrare un panorama sterminato di terra vergine). In *Three Bad Men* il regista ha saputo trovare un quadro piú adeguato ai dati del western (eleganza stilistica e azione a largo respiro si fondono con l'austero, sobrio sentimentalismo di Hart). Se *The Iron Horse* narrava una storia situata *nel* West, l'azione di *Three Bad Men* è un dramma *del* West. Se il primo avrebbe potuto svolgersi *ovunque*, purché in prossimità di una ferrovia in costruzione e alla presenza di indigeni avversi all'impresa, nel secondo il West non fornisce soltanto lo sfondo alle peripezie dei personaggi, ma le giustifica, imprimendo in esse il suo movimento, il suo colore, e garantendone le motivazioni psicologiche. I personaggi stessi sarebbero impensabili collocati *altrove*. Non esistono che in funzione di un ambiente, di un'epoca, di un clima generale, di un codice di comportamento, al centro di un momento capitale nella storia del West: le carovane dei pionieri, il sorgere delle prime città di minatori, la Cherokee Strip Landrush, una delle tante gare per l'assegnazione di terre che si svolsero nel West (Ford ricorda che molti dei suoi compagni di lavoro avevano partecipato a corse del genere ed erano in grado di ricordare dettagli che furono inseriti nel film). Per quanto la corsa dei carri non costituisca il centro della storia (né il suo « climax ») pur occupando un intero rullo, la sua forza d'urto non sfigura nemmeno davanti all'imponente spiegamento di mezzi del *Cimarron* (1960) di Anthony Mann: il semicerchio dei carri (Ford fa largo uso di panoramiche per mostrare che non ci sono trucchi); il montaggio elaboratissimo al momento della partenza (i soldati trattengono i partecipanti, i serventi

al pezzo di artiglieria — che darà il via alla corsa — sono intenti a consultare i cronometri); il fremito di eccitazione che percorre i pionieri, i bambini, gli animali; l'esplodere dell'azione attraverso la pianura polverosa (carri che si rovesciano e vanno in pezzi; la coppia che si affretta a sostituire una ruota del carro; l'apparizione della mano provvidenziale che mette in salvo il loro piccolo proprio quando sta per essere travolto da un altro carro; il giornalista intento a stampare il giornale su un carro impegnato nella corsa, oggetto appunto dell'editoriale).

In *Three Bad Men* troviamo poi elementi che i film successivi renderanno familiari: la carovana, la cavalleria, il conflitto tra colono e pistolero (riecheggiato da quello tra autorità legale e autorità illegale), i « cattivi » al servizio di una buona causa, l'opposizione di paesaggi che « incarnano » virtú morali (la pianura appartiene alla pace e alla sicurezza; le montagne sullo sfondo di Jackson Hole sono teatro del duello finale e delle morti che esso provoca). Inoltre, come osserva John Baxter (« The Cinema of John Ford », The International Film Guide Series, 1971), qui si rivela tutta quella « imagerie » religiosa che ritroveremo nei film piú tardi (l'iconografia cattolica presiede in larghissima parte allo statuto dell'iconografia fordiana). Il regista riprenderà piú volte il motivo della Trinità che sta al centro della storia di *Three Bad Men* e di *Three Godfathers* (quest'ultima ebbe addirittura due versioni, *Marked Men* nel 1919 e *Three Godfathers* nel 1948): tre eroi si sacrificano per salvare un innocente e cancellano un passato turbolento mettendosi al servizio di una buona causa. In *Three Bad Men*, sviluppando il modello trinitario attraverso continui effetti visivi, racconta la storia mediante una serie di gesti rituali: il vecchio prete, abbattuto davanti alla propria chiesa, esala l'ultimo respiro mentre sullo sfondo il fuoco ne consuma la croce; trasportando il cadavere della sorella (Priscilla Bonner), Bull Stanley (Tom Santschi) si sofferma in una posa che ricorda la piú canonica delle Pietà; appena disceso dalla diligenza, il prete si rinfresca evocando lavacri e abluzioni sacre; il rifiuto dello sceriffo Layne Hunter (Lou Tellegen) di rimandare il matrimonio con la sorella di Bull avviene accanto a un pannello che suggerisce il motivo di un confessionale.

Tutto nel film comunica un senso di conflitto allegorico che la combinazione Padre/Figlio/Spirito Santo (riprodotta nel modello trinitario dei cattivi sacrificati) ricollega all'« imagerie » cattolica, e che la combinazione bellezza fisica/costume bianco/malvagità (esemplificata nel personaggio di Hunter-Lucifero, con un rovesciamento di attributi non dissimile da quello cui si assisterà in *Aleksandr Nevskji*) sembra non confermare mai passivamente. L'effetto è riassunto nella chiusa del film, dove si vedono le « silhouettes » dei tre cavalcare e sparire all'orizzonte mentre protendono le braccia in una raffigurazione stilizzata della crocifissione (come farà anche Gypo Nolan, nella chiusa di *The Informer*). Dello stesso procedimento il regista si serve un'altra volta, quando con una dissolvenza passa dall'avviso di taglia (che riproduce i cattivi sacrificati) alle tre « silhouettes » che sembrano scaturire dal sole. Cosí, l'accostamento « silhouettes »/orizzonte è connotato in maniera da evocare simultaneamente morte e resurrezione (secondo l'ottica plebea del cattolico Ford, il mistero della Croce conosce un processo di secolarizzazione non privo di una vena blasfema: le simpatie vanno alla piú comune umanità delle figure complementari dei due ladroni). Sarà poi l'apporto dello sceneggiatore Dudley Nichols a contaminare la simbologia e l'iconografia cattoliche con i tratti pagani e classicheggianti della mitologia del Fato e della metafisica del destino individuale. Non a caso, quando Nichols dirigerà nel 1947 il suo terzo film, *The Mourning Becomes Electra,* si rivelerà piú debitore della tragedia greca, che non — come ha notato Philippe Haudiquet — del dramma di Eugene O'Neill, da cui il film deriva.

Una celebre immagine di *Que viva Mexico!* di Ejzenštejn mostra i volti torturati di tre peones sotterrati fino all'altezza delle spalle, che i cavalli degli oppressori hanno calpestato: perfetta composizione triangolare (ecco di nuovo il modello trinitario). Si noti: ciò che in Ejzenštejn avviene in modo culto e metacritico (consapevolezza delle scoperte antropologiche di Frazer, Lévy-Bruhl e Malinovski, frequentazione attenta del corpus freudiano, concezione conseguente del mito come processo primario del pensiero e della religione come tappa dell'evoluzione dall'arte alla scienza),

in Ford si realizza su un versante piú istintivo, pre-intellettuale, non tematizzato, inconscio. Proprio quando cercherà di fare opera d'arte deliberata, ricorrendo a una processione di immagini sovraccariche di simbolismi e di effetti d'astrazione, il regista rischierà il tonfo piú clamoroso: sarà il caso di *The Fugitive* (1947), film che segnerà anche la punta piú violenta del contrasto ideologico con Nichols e lo scioglimento di un sodalizio che durava da diciassette anni.

Discreta è l'evocazione dell'immagine della Maternità al centro dell'opera che segue, *Four Sons* (1928), uno dei film muti (pur senza dialoghi, aveva un commento musicale ed effetti sonori) piú importanti di John Ford (tra l'altro stabilí il record di affluenza al Roxy Theatre di New York). Narra la storia della disgregazione di una famiglia bavarese a causa della prima guerra mondiale. Un fratello emigrato negli Stati Uniti milita ora sotto la bandiera stellata e deve battersi contro i fratelli rimasti in patria, diventati cosí suoi nemici. Dopo una serie di film di comando e « pot-boilers » come il *Mother Machree* dell'anno precedente (pure non dissimile, sotto il profilo tematico, da *Four Sons*), Ford si riaccosta, scegliendo lui stesso il soggetto, ai suoi temi piú autentici. Se il tema della distruzione dell'unità familiare e delle tradizioni ad essa legate doveva attirarlo in maniera irresistibile (è quello che ricorre da un capo all'altro della sua filmografia) alla scelta non era probabilmente estraneo il dato autobiografico: al momento di emigrare negli Stati Uniti, sul finire della Guerra Civile, il padre aveva già quattro fratelli in America, uno combatteva dalla parte del Sud, due da quella del Nord e l'ultimo da entrambe. Di fordiano il film contiene anche quella idealizzazione della vecchiaia che sarà ripresa in *Pilgrimage* (1933), *Judge Priest* (1934), *The Last Hurrah* (1958), *Two Rode Together* (1961), con una elaborazione ostentatamente « personale » del soggetto, il quale è il primo segno di quella qualità « estetica » che il regista, cedendo alla tentazione espressionista e alle lusinghe dei meno lucidi tra i suoi estimatori, ha voluto spesso conferire ai suoi film, talvolta arricchendoli (e.g. i giochi di chiaroscuro in

Stagecoach), talaltra provocandone il fallimento (*The Informer*) o il disastro (*The Fugitive*).

L'opinione di coloro che hanno avuto la ventura di esaminare il successivo *Hangman's House* (1928) è fortemente discorde. Alcuni lo detestano, altri, come William K. Everson, lo considerano uno dei Ford migliori. Il riassunto fornito dalla Fox corrisponde solo in parte al film, in cui il personaggio di Citizen Hogan (Victor McLaglen) da comprimario, quale era previsto nel soggetto, è diventato protagonista. Nel finale, questo personaggio, un patriota irlandese in esilio che ha messo a repentaglio la propria vita per aiutare una coppia di innamorati, è costretto a lasciare ancora una volta la patria, dove è sempre un fuorilegge. Il giovane che ha aiutato lo ringrazia e la ragazza gli dà un bacio. La coppia sparisce tra le brume della notte, mentre la macchina da presa indugia affettuosamente su Hogan, che fissa i due, e per la prima volta (come osserva Peter Bogdanovich) ci accorgiamo che è innamorato della ragazza. Cosí come ama l'Irlanda. Ma adesso deve lasciare entrambe, forse per sempre. Il film si chiude con l'immagine di Hogan che scruta nel buio: anticipazione del finale di *The Searchers*, realizzato trent'anni piú tardi, in cui Ethan Edwards (John Wayne), dopo aver speso dieci anni di vita alla ricerca di una bambina rapita dagli indiani, si congeda dalla casa di questa — dove è sempre un estraneo — mentre la porta si richiude lentamente alle sue spalle.

Dopo *Napoleon's Barber* (1928), un filmetto di tre rulli che costituisce il primo Ford provvisto di dialoghi, e un paio di commedie abbastanza insignificanti — *Riley the Cop* (1928) e *Strong Boy* (1929) — il regista girò il suo primo lungometraggio « parlato », *The Black Watch* (1929), le cui scene dialogate furono dirette da Lumsden Hare, un brillante attore inglese diventato autore di Broadway (Myrna Loy, nella parte di una maliarda indiana, confessa al soldato inglese Victor McLaglen che è molto meglio essere una donna tra le braccia di un europeo che una dea adorata da migliaia di indigeni). Scene che Ford trova orribili, prolisse, avulse dalla storia (« Mi venne voglia di vomitare quando le vidi la prima volta », ha confessato). Giova notare che le scene di guerra furono girate in stu-

dio, ma l'azione, per quanto limitata, non ne soffrí: era tesa e interessante, e lo scenario ricostruito non dava fastidio (è la prova che il regista sa trarre il massimo profitto anche dai pochi mezzi che ha a disposizione, come meglio dimostrerà con *The Informer*).

Salute (1929), probabilmente diretto in collaborazione con David Butler (lo suggerisce John Baxter), era una commedia sulla vita militare culminante nella tradizionale partita di rugby tra Esercito e Marina. Fu seguito da *Men Without Women* (1930), la prima storia di sommergibili realizzata usando un vero sommergibile. Né il valore storico del film si arresta qui: fu l'inizio della collaborazione tra Ford, l'operatore Joseph August e lo sceneggiatore Dudley Nichols. I dialoghi ridotti all'osso, l'atmosfera e la fotografia che suggerivano tensione e claustrofobia ne fanno un'opera emozionante. Il regista ammette di non essere stato molto convinto del progetto successivo, *Born Reckless* (1930). Cercò di « rinforzarlo » inserendovi materiale estraneo (e.g. una partita di baseball). Come storia di gangsters (è tratta dal famoso « Quel diavolo di Beretti » di Donald Henderson Clarke), ha poco mordente, a paragone dei film dello stesso genere immediatamente successivi; suo merito è semmai quello di averli preceduti di qualche mese. *Up the River* (1930) è un'opera curiosa. Winfield Sheehan, incaricato della produzione, pensava alla storia di una evasione dal carcere, e aveva fatto scrivere il soggetto a una donna, Maureen Watkins. Ciarpame, disse il regista, che lo riscrisse giorno per giorno assieme a Bill Collier. A forza di farvi entrare tutto ciò che poteva succedere in prigione (una partita di baseball contro la rappresentativa di Sing Sing, per esempio), lo trasformò in una commedia.

The Seas Beneath (1931) segna l'apparizione di quella gustosa « camaraderie » marinaresca, di quel senso del codice cavalleresco (ancora in voga tra gli ufficiali durante la prima guerra mondiale) che caratterizzano tutti i film fordiani interpretati da militari. Insieme compare quel personaggio di irlandese spaccone, campione di vitalismo, rissoso ma bontempone, prodigo di bevute e di fanfaronate (quanto meno è la prima volta che compare in un film « parlato »), che Ford afferma essere il risultato

di un metodo sincretico di caratterizzazione di piú persone, da lui effettivamente conosciute, e il cui capostipite non era che suo padre. Dopo l'insignificante *The Brat* (1931) — una storia del tipo Pigmalione — il regista girò *Arrowsmith*, uno dei suoi drammi piú ambiziosi e fortunati, in cui cominciava a rivelarsi lo straordinario controllo dei movimenti di macchina e della direzione degli attori che contrassegnerà i film degli anni quaranta. Sempre discreta e misurata, l'interpretazione di Ronald Colman (nei panni dell'idealista Dottor Martin Arrowsmith) e di Helen Hayes (in quelli di sua moglie Leora) conferiva al film un'intesità sconosciuta alle opere coeve. Tratto dal romanzo (vincitore del Premio Nobel) di Sinclair Lewis (l'adattamento di Sidney Howard venne a capo della natura episodica e della materia frammentaria del libro), *Arrowsmith* narrava di un medico in rotta con il proprio ambiente dominato dal cinismo e dall'indifferenza. Intransigente servitore della scienza e del progresso il giovane volta le spalle all'ipocrita cittadina degli States e va a vivere nei Tropici, per portare a termine gli studi. Allo scoppio di un'epidemia non indietreggia davanti a una scelta radicale quanto dolorosa: tra la scoperta di un siero che potrebbe essere di beneficio all'umanità e la salvezza immediata della moglie opta senz'altro per la prima. Le architetture moderne popolate di ciarlatani tronfiamente ostili al giovane Arrowsmith, la tensione allucinata che si accumula durante l'epidemia, la morte discreta della moglie, la pertinenza del « social exposé », la perfezione dell'adattamento ne fanno uno dei piú efficaci Ford dell'epoca.

Air Mail (1932) vedeva il ritorno del regista al suo tema piú congeniale, il dramma di azione. La celebrazione di un mezzo di comunicazione, la posta aerea, succedeva cosí a quella di un mezzo di trasporto, il treno di *The Iron Horse* (e precedeva la glorificazione della diligenza che farà *Stagecoach*). Dopo un dramma a fosche tinte su un campione di lotta libera (un altro emigrato), *Flesh* (1932), Ford fece *Pilgrimage* (1933), storia rozza, ingenua e strappalacrime (opera di I.A.R. Wylie, già autore del soggetto di *Four Sons*). Al film non giova essere raccontato, date le trappole sentimentali e le coincidenze piú scontate che ingombrano l'azio-

ne. Basti dire che il regista, cosciente del difetto, tenta di attenuare la volgarità di una materia scopertamente melodrammatica, alternando scene « slapstick » piene dell'umorismo piú chiassoso ad avvenimenti di estrema serietà, senza mai subordinare le une alle altre (come sempre, il melodramma cinematografico americano è ambivalente). Del resto, quella che si conviene definire la grande arte non era stata avara in passato di transizioni da una campo all'altro (il serio e il faceto), in modo da implicare la subordinazione reciproca e organica tra le singole parti o i singoli personaggi (Don Chisciotte e Sancho Panza; Don Giovanni Tenorio e Caterinone; « dramatis personae » e « fool » shakespeariani; si aggiunga che in *The Searchers*, il personaggio del lunare Mosè costituisce il maggiore esempio d'impiego d'un tal genere di maschera). Ma qui Ford agisce diversamente. I rapidi cambiamenti di tono, le transizioni da un campo all'altro non evitano di subordinare l'umorismo piú sfacciato ad avvenimenti seri e viceversa (il rischio è quello della caduta nella « macchietta » da cui il cinema fordiano non sempre è esente). Lo fanno per provocare una sorta di livellamento tra i due campi. Ottengono nondimeno lo scopo di comunicare allo spettatore il senso della incoerenza, e della mancanza di relazione sintattica fra loro. Ecco perché sono cosí numerose le scene di danza (che ha la funzione di simulare un'armonia inesistente); e immancabilmente la danza viene interrotta dall'irruzione di intrusi o elementi traumatici. Quando in *Wagon Master* (1950) l'arrivo dei banditi interrompe la danza tra i carri della carovana dei Mormoni, abbiamo da un lato l'articolazione sintattica di campi di esperienza diversi (che solo per approssimazione potrebbero essere ricondotti alla dicotomia di bene e male, ordine e disordine, armonia e disarmonia), e dall'altro lo scontro tra mondi in opposizione, senza che si ometta di sottolineare lo iato, lo scarto, l'abisso che li separa — che li unisce e li divide; ciò avviene soprattutto grazie all'uso cosí espressivo del montaggio, una sequenza di primi piani dei volti degli intrusi (riemerge la tradizione stilistica del cinema muto, cioè il luogo fondatore dell'arsenale significante e del bagaglio retorico dell'intero cinema fordiano).

FORD PERDUTO

Jeffrey Richards, nel suo saggio *Ford's Lost World*, cui la mia trattazione deve piú ancora di quanto non ho riconosciuto esplicitamente qui e là, ritiene che l'esperienza capitale del regista sia quella di essere mezzo americano e mezzo irlandese, figlio di immigrati (già nel 1917, in *The Tornado* — probabilmente il suo primo film — Jack Dayton, l'Uomo Senza Pistola, si serviva del denaro della taglia per far venire in America la madre rimasta in Irlanda). Gli irlandesi (soprattutto dopo l'epidemia di carbonchio del 1845 e le successive carestie che avevano provocato piú di un milione di morti), insieme agli italiani e agli ebrei erano giunti in America da paesi dove erano costretti a lottare come tigri contro coloro che li governavano: gli irlandesi morivano di fame per volontà degli inglesi, gli ebrei erano vittime dei pogrom organizzati dai cosacchi e dallo zar, l'intera popolazione dell'Italia Meridionale, e in particolare della Sicilia, era considerata una massa di sottouomini dagli italiani del Nord. Gli immigrati diventavano cittadini americani il secondo giorno dopo lo sbarco. Gli consegnavano 25 cents perché pronunciassero giuramento alla presenza di sconosciuti che fungevano da testimoni giurando di conoscere ognuno di loro da almeno otto anni. Avevano subito diritto di voto; cosí la base degli elettori si allargò e serví a spezzare il dominio dei W.A.S.P. (White Anglo-Saxon Protestant). A differenza degli ebrei, i quali — come indica il personaggio di Bartleby di Herman Melville — si sentirono sempre estranei alla società americana, stranieri in terra straniera, essendo piú irto di ostacoli e di conflitti il loro processo di acculturazione (si pensi alle leggi dietarie e alle persecuzioni di cui furono oggetto specialmente da parte dedll'American Protective League), agevole fu l'integrazione di minoranze etniche quali gli italiani e gli irlandesi. Lo scrittore Richard Condon ricorda che già agli inizi del secolo, ogni estate il capo-distretto irlandese conduceva la sua gente su per l'Hudson al picnic dove si tracannavano trentamila bicchieri di birra, si gettavano le basi di centinaia di matrimoni e si spaccavano decine di nasi. Il che dimostrava che non solo gli irlandesi non incontrarono grandi difficoltà nel diventare americani, ma anche che l'integrazione avvenne senza

che essi dovessero rinunciare alle loro tradizioni (questa materia la si ritrova in uno dei migliori Ford, *The Last Hurrah*). Anche per Ford, come per l'italiano Capra, non fu complicato diventare e sentirsi americano, senza rinunciare ad essere e sentirsi irlandese (di fatto i due registi incarnarono meglio di altri le promesse dell'americanismo, della giovane democrazia americana, degli ideali che erano stati di Lincoln e adesso erano del New Deal rooseveltiano, quasi che la componente europea, a contatto con quella americana, favorisse lo sviluppo di una coscienza progressista e umanitaria). Ma per sentirsi parte dell'America, il regista dovette passare attraverso una serie di gruppi tradizionali piú ristretti, onde ottenere sicurezza e appagare il proprio desiderio di appartenenza e di protezione: le forze armate, la famiglia, la tribú.

Spesso è stato accusato di militarismo. Niente di piú falso. Ford non vede lo scopo delle forze armate nell'uccidere o nell'essere uccisi. La guerra vi irrompe come una catastrofe che intralcia il loro perfetto funzionamento, tragico fattore di distruzione del mondo chiassoso ma sereno della « camaraderie ». Lo scopo delle forze armate è quello di dare corpo (ecco l'autentico spirito di corpo) all'ideale della patria, una comunità che si pone come estensione dell'individuo, dei suoi sogni, dei suoi ideali, delle sue azioni, che soddisfa il bisogno di sentirsi parte di qualcosa, di un tutto, il desiderio di un punto fermo (che abbia la solidità delle istituzioni, di gran lunga superiore a quella degli individui, transeunti e vulnerabili) cui fare riferimento in un mondo che cambia di continuo. Perciò i personaggi fordiani sono cosí spesso in uniforme. Appartengono alla cavalleria in *Fort Apache* (in cui il peggiore dei comandanti non riuscirà ad intaccare la compattezza del Corpo e ad insozzare le Giacche Blu), in *She Wore a Yellow Ribbon* (dopo l'ultima missione, al momento del ritiro, il Capitano Brittles, riceve in dono dai suoi uomini un orologio e sparisce a cavallo verso il tramonto, evocando cosí, come si è già visto, lo spettro della morte — al di fuori dell'esercito, al di fuori di ciò che rappresenta, la vita appare come simulacro — e della resurrezione — gli uomini passano, il Corpo rimane), in *Rio Grande* (la dissoluzione della famiglia del Capitano

York trova riparo nella convivenza forzata del Padre, della Madre e del Figlio in un distaccamento militare), in *Sergeant Rutledge* (i negri arruolati nelle file dei cavalleggeri hanno finalmente la sensazione di sentirsi qualcuno — anche se il realismo fordiano apporta una correzione a questo idealismo ingenuo mettendo in rilievo la totale estraneità dei negri alla guerra dei bianchi contro gli indiani), in *The Horse Soldiers*, *Two Rode Together*, *Cheyenne Autumn* e nell'episodio di *How The West Was Won* (negli ultimi film appaiono però i segni della crisi). Appartengono alla marina (*The Blue Eagle*, *Men Without Women*, *The Seas Beneath*, *Submarine Patrol*, *They Were Expendable*, *Long Voyage Home*, *Mr. Roberts*); all'esercito (*When Willie Comes Marching Home*, *What Price Glory*, *The Long Gray Line*); all'aviazione (*Wings of Eagles, Air Mail*); alla polizia (*Gideon's Day*). Quantunque Ford non ne sia molto fiero (per il suo inguaribile astio contro gli inglesi e il loro imperialismo), non va dimenticata la trilogia sulle truppe di occupazione britanniche in India, *The Black Watch*, *Wee Willie Winkie*, *Four Men And A Prayer* (film non a caso pieni di trappole, inganni, perfidie). Se la carriera militare si fonda sulla disciplina interiore e in realtà implica un sistema morale, qui l'ibrido trova la sua giustificazione perché lo spirito di Corpo si identifica con l'avanscoperta della Terra Promessa, al riparo dall'insicurezza, dall'inettitudine, dai guasti e dalla precarietà di una diversa estrazione. Ma dopo una ubriacatura di marce, esercitazioni, inni patriottici, parate militari, conclude Richards, non tardarono a manifestarsi i primi sintomi di inquietudine.

Durante la seconda guerra mondiale il regista prese parte alla campagna nel Pacifico (nella battaglia delle Midway, al primo attacco, fu ferito). Capo del Field Photographic Branch, sezione dell'O.S.S., seguí da presso operazioni di guerriglia. Questi anni lo lasciarono senza difesa. Era stato facile parlare della guerra, quando non aveva mai visto combattere. Gli era stato facile diventare un « artista di frontiera » come Frank Remington, per dipingere le guerre indiane nei vivaci colori del cinema di azione. Gli era stato facile chiudere un occhio sugli orrori della prima guerra mondiale, quando gli ultimi residui di spirito cavalleresco negli alti comandi

dei belligeranti sembravano incoraggiare l'elaborazione artistica degli eroismi. Ma adesso, dopo aver visto combattere, il rifugio che si era costruito non teneva piú. È significativo che il primo film dopo l'esperienza della guerra sia stato *They Were Expendable*, basato sulla piú grave sconfitta militare degli americani, nelle Filippine. *Fort Apache* non era che la storia di un'ultima carica. *She Wore a Yellow Ribbon* narrava l'ultima missione di un ufficiale in ritiro.

Cambia dunque la prospettiva. A mano a mano che il tempo passa, la denuncia della guerra si fa piú amara. Citiamo: *The Long Gray Line* (« Gli insegnamo il senso del dovere, dell'onore, dell'amor di patria e poi li mandiamo a morire », riflette l'irlandese Tyrone Power), *The Horse Soldiers* (la guerra è associata al macello, si opera senza anestesia, si mandano al massacro soldati-bambini) e l'episodio di *How The West Won* (dopo la sanguinosa battaglia di Shiloh, lo scontro piú cruento della Guerra Civile, dice Zeb Rawlings/George Peppard: « La guerra non me l'immaginavo cosí »; mentre già in *Rio Grande* alla base dei dissapori tra John Wayne e la moglie Maureen O'Hara era il ricordo della cinica distruzione della verde vallata di Shenandoah). Ford cercò di contrastare la dissoluzione del « suo » mito assegnando ai militari connotati garantiti dalla tradizione religiosa: i caduti erano martiri di una causa che andava ben *aldilà* della vita militare; un ufficiale faceva le veci del prete durante il funerale di un caduto in *They Were Expendable*; altri ufficiali si rivolgevano all'Onnipotente in *What Price Glory* chiamandolo Signore (come si dice « sissignore » a un superiore); in *The Searchers* Ward Bond incarnava una perfetta sintesi di prete e soldato. Ma non erano che palliativi. La verità è che il regista si sentiva nuovamente insicuro, inquieto, inetto. Insomma un proscritto, un reietto, un « outsider ». Di fatto, nota Richards, insieme al mito della « camaraderie », altri ne erano caduti.

Anche *The Informer* (1935) era la tragedia di un « outsider ». Gypo Nolan (Victor McLaglen), espulso dalla cellula del « Sinn Fein » (un altro esercito, benché clandestino) per non essere riuscito a compiere un attentato, era innamorato di un altro « outsider », la prostituta Katie Mal-

den. I due progettavano di emigrare in America dove cominciare una nuova vita. Per ottenere il denaro necessario, Gypo denunciava agli oppressori inglesi l'amico Frank McPhillip. Identificato come il delatore, dopo essere stato ferito degli ex-compagni, si trascinava in una chiesa, incontrava la madre di Frank e le chiedeva perdono. Quindi moriva felice, come il Crocifisso, essendo stato, come una volta, accettato in seno alla famiglia. Pur sentendolo fortemente Ford non rifiuta di vedere i difetti del senso comunitario. Infatti la comunità può cristallizzarsi in una morale troppo rigida, *prude*, benpensante e puritana. Accade cosí che taluni siano espulsi dal corpo sociale: Katie Malden, Gypo Nolan, (*The Informer*), il medico ubriacone, Dallas la donna perduta, Ringo Kid (*Stagecoach*), l'isolato Arthur Ferguson Jones (*The Whole Town's Talking*), il sergente di colore (*Sergeant Rutledge*), la prostituta di *The Sun Shines Bright*, Elena de La Madriaga, la quale dopo aver vissuto con i Comanche è disprezzata dalle signore di Forte Grant (*Two Rode Together*), ecc. Gli stessi Mormoni, in *Wagon Master*, giudicati indesiderabili e trattati come fuorilegge, applicano la medesima intolleranza nei confronti di mercanti di cavalli e saltimbanchi. Proprio a questi personaggi emarginati va la simpatia di Ford. In *Stagecoach* i due « outsider » (un pregiudicato, Ringo Kid, e una prostituta, Dallas) fanno affidamento solo su stessi per soddisfare il bisogno di sentirsi qualcuno. Grazie alla compiacenza dello sceriffo di Tarto, Curly Wilcox, spariscono all'orizzonte, diretti al ranch di Ringo, in Messico, dove ricominciare una nuova vita.

Inseparabile dal concetto di « outsider » è quello di casa, uno dei principali nuclei tematici della filmografia fordiana. È il desiderio di tornare a casa che costituisce la motivazione piú urgente di Sean Thornton (John Wayne) in *The Quiet Man* e di Terangi (Jon Hall) in *The Hurricane* (1937). Nella sua massima evidenza il tema compare in *The Long Voyage Home* (1940). « Con il loro odio e le loro passioni, gli uomini cambiano la faccia della terra. Ma non possono cambiare il mare. Gli uomini che vivono sul mare non cambiano. Vivono isolati in un mondo solitario, spostandosi da un vapore arrugginito all'altro », avverte la didascalia d'aper-

tura. L'equipaggio del « Glencairn » è composto di emarginati dalla società, « outsiders » raggruppati sotto la guida di Driscoll (Thomas Mitchell). Si azzuffano, si sbronzano, vanno a donne. Vogliono convincersi che stanno divertendosi, e che verrà prima o poi il momento buono per lasciare il mare. Ma si stanno solo illudendo. Tra loro c'è chi invece ha accettato il suo destino, il taciturno e rassegnato Donkeyman. Non scende mai a terra e alla fine di ogni viaggio rifirma subito, in attesa che anche gli altri, dopo aver vanamente recalcitrato un po', seguano il suo esempio. Tanto prima o poi lo rifaranno tutti quanti, ne è sicuro Donkeyman. Il viaggio del « Glencairn » dai Caraibi a Londra, via New York, in tempo di guerra, con un carico di esplosivi, rivela poco alla volta la futilità e il vuoto delle vite dell'equipaggio. Il chiassoso e corpulento Yank (Ward Bond), in punto di morte per un incidente di bordo, richiama alla memoria notti di bisboccia, zuffe e donne in tutti gli angoli del mondo, ma quando gli chiedono di nominare qualcosa o qualcuno che gli è caro, non gli viene in mente nessuno all'infuori di una cameriera di Cardiff, che una volta gli aveva prestato del denaro (la malinconia di Ford non risparmia nemmeno il burbero bonaccione ricorrente in quasi tutti i suoi film). Anche gli altri dovranno fare l'esperienza di simili momenti della verità. Come Smitty (Ian Hunter), l'inglese dai modi raffinati che se ne sta sempre sulle sue e che l'equipaggio finisce per sospettare di essere una spia tedesca. Dopo averlo immobilizzato, perquisiscono la sua roba. È una scena molto commovente. Smitty cerca di divincolarsi, per impedire che l'equipaggio scopra la verità. Ma Driscoll rivela agli altri ciò che ha scoperto: Smitty, privato del comando della nave per alcoolismo, ha lasciato casa e famiglia non volendo coinvolgerla nella sua infamia, e chiedendo alla moglie di dire ai bambini che è morto. Mentre Driscoll legge la lettera che svela il retroscena, gli uomini della ciurma mollano Smitty. Finalmente Drisc smette di leggere e, pieno di vergogna, restituisce la lettera. Piú tardi, durante un raid aereo, Smitty perderà la vita, ma soltanto dopo aver ripreso il comando e riguadagnato il rispetto di se stesso. Quando la
 vedova e i bambini giungeranno sulla banchina a ricevere la salma, Axel

Swanson dirà agli uomini dell'equipaggio: « Smitty torna a casa ». Durante la sbronza generale, Paddy canta « When Irish Eyes Are Smiling », accompagnato dagli altri. Solo Cocky (Barry Fitzgerald) non canta, e scoppia a piangere. Per lui la canzone significa ben di piú: ricorda casa sua, l'Irlanda, l'ultima Thule. È stata l'idea espressa da Ole Olsen (John Wayne), di farla finita con il mare, per ritornare in Svezia e ristabilirsi nella fattoria della madre e dei fratelli, a catalizzare le storie private dei vari membri dell'equipaggio. Lo prendono in giro, e allora il piccolo Axel (John Qualen) accorre in suo aiuto, sbattendo in faccia agli altri la verità che tutti conoscono benissimo: « Smettetela di sfottere Ole. Lui sí che se ne torna a casa. Voi non avete una casa. Nemmeno io ce l'ho. Ma Ole, lui sí che ha una casa ».

Il progetto di Ole è il filo conduttore del film. Axel e l'intera ciurma vogliono che torni. Scatta un semplice ma ben motivato meccanismo di identificazione, quasi che assistendo alla sua riuscita vi riescano anche loro, facendo cosí ritorno a quelle case che hanno perduto o non hanno mai avuto. Quando Ole viene drogato per essere imbarcato a forza su una nave (come già era accaduto a Cheyenne Harry in *Wild Women*, uno dei primissimi Ford, ma lí si trattava di un brutto sogno), Drisc riesce a metterlo in salvo su un piroscafo in rotta per la Svezia. Tocca poi allo stesso Drisc essere drogato e issato a forza sull'« Amindra ». Nella scialba luce di un'alba grigia, buttato il denaro, svaniti i fumi dell'alcool, gli uomini tornano sul « Glencairn ». Come Donkeyman aveva sempre saputo. « Dov'è Drisc? » chiede quest'ultimo. « Sull'Amindra », gli risponde Axel. Senza parlare Donkeyman mostra il giornale, su cui c'è la notizia che l'Amindra è stata silurata. Una didascalia finale avverte: « Gli Olsen vanno e vengono. I Driscoll vivono e muoiono, gli Smitty e gli Yank lasciano un ricordo, ma per gli altri il lungo viaggio non ha mai fine ». Va aggiunto che il film è ricavato da alcuni atti unici di O'Neill (fra cui quello del titolo).

L'anno dopo *The Long Voyage Home* Ford disegnò il ritratto di una famiglia di minatori del Galles, con *How Green Was My Valley*. Il film

è narrato da Huw Morgan, che vediamo nel 1930 intento a mettere insieme i pochi averi prima di lasciare la valle in cui è sempre vissuto. Come Mà Joad in *The Grapes of Wrath* (la quale prima di mettersi in viaggio per la California passa in rassegna le cose care che deve abbandonare, sfiorando ciascun oggetto con un'espressione che ogni volta indica cosa esso significhi per lei, gioia, tristezza, fierezza o semplicemente rimpianto del tempo passato), cosí Huw Morgan ricorda la propria infanzia e attraverso le reminiscenze infantili rivive la vita di una famiglia di minatori sul finire del secolo scorso. Con un affetto che deriva da esperienze personali, Ford ricrea i rituali di famiglia: la madre (Sara Allgood) che raccoglie le paghe degli uomini nel cavo del grembiule (immagine di una felice condizione di lavoro: non remunerato dalla prosperità, Ford lo associa almeno alla fecondità del grembo materno); la distribuzione del denaro per le spese personali; il magico richiamo del salvadanaio; le gioie (matrimoni, nascite, Ivor ammesso a far parte del coro) e gli affanni (l'infermità di Huw, la partenza del figlio, la morte del padre e di Ivor durante un incidente in miniera). La famiglia è cosí importante che Huw rinuncia alla possibilità di carriera lontano dalla valle e continua a scendere nei pozzi per restare accanto alla vedova di Ivor, Bronwen, la quale non ha piú nessuno che provveda a lei. Ma col passare del tempo la famiglia si disgrega, la miniera chiude, le scorie ricoprono il verde delle colline. Huw adesso se ne va, ma il senso di essere appartenuto (di appartenere ancora) alla famiglia lo sosterrà sempre e dappertutto. « Uomini come mio padre non possono morire. Saranno sempre al mio fianco — reali nella memoria come lo erano in carne ed ossa. Teneri e cari, per sempre. Com'era verde la mia valle ». L'ultima scena mostra la famiglia unita nella memoria sullo sfondo delle verdi colline del Galles: la stessa scena troviamo alla fine di *The Long Gray Line*, dove amici e parenti di Martin Maher, morti da tempo, ma sempre vivi nella memoria, sfilano in un « revival » sull schermo. Solo che in *The Long Gray Line* il ricordo è piú dolente, in quanto i Maher sanno di non poter avere bambini (la loro famiglia è West Point; si associano i rituali militari a quelli — piú domestici —

della famiglia). La struttura dei film fordiani basati sulla casa e la famiglia è perfettamente spiegata dalle parole di Huw Morgan: « Nostro padre era la testa, ma nostra madre era il cuore ».

Per Ford la famiglia non si risolve in un gruppo di persone legate da rapporti di consanguineità. È un'istituzione dinamica, non statica, uno strumento di cambiamento piuttosto che di stabilità, il cui scopo è quello di subordinarsi agli ideali della comunità e della società, in quanto forza positiva e arma sociale per modellare la realtà circostante. In *My Darling Clementine* il regista si preoccupa soprattutto di mostrare che gli sta a cuore non tanto l'onore della famiglia (che pure è in ballo, agli occhi degli Earp) o l'affermazione personale dei singoli membri, quanto l'adeguamento di costoro ai destini piú ampi della comunità, della società e della Storia. In un'immagine che ricorda quella di Lincoln sulla tomba del primo amore, Ann Rutledge, in *Young Mr. Lincoln*, Wyatt Earp (Henry Fonda) dice sul tumulo dove riposa il fratello ucciso dai Clanton: « Forse possiamo contribuire a fare del nostro un paese in cui i ragazzi come te possano crescere in pace ». Non sfugge a Ford che la stessa famiglia (segno che non esistono valori ipostatizzati una volta per tutte) può essere di ostacolo a questo processo. Famiglie infatti si affrontano in *North of Hudson Bay*, in *Wagon Master* (si ricordi il barbaro clan dei Clegg), oltre che in *My Darling Clementine*. Gli è che la famiglia, per diventare forza positiva e arma sociale, deve respingere le istanze arcaiche che ne provocano la regressione al rango di clan (come ironicamente suggerisce la realtà storica contrapponendo i semi-primitivi *Clan*ton ai controllati e misurati Earp) dominato da un'autoritaria e irsuta figura di patriarca (Old Man Clanton che frusta i propri figli). Figura che lungi dall'esserne la testa (con a fianco un cuore, come dice Huw Morgan) né è solo il capo, sprofondato in una sanguinosa catena di faide, vendette, rivalità. Qui ritroviamo il collegamento fra il tema della famiglia e quello della terra, ispirato dalla tradizione del populismo in cui l'autore sembra essere ambiguamente radicato.

Nel secolo scorso il populismo era un movimento politico di primo

piano nella storia americana. Coltivava l'ideale di Thomas Jefferson: una repubblica di piccoli proprietari, ognuno al lavoro della propria terra, ognuno con la propria famiglia, solidale con i vicini, libero di realizzarsi come piú gli piaceva (a tutti dovevano essere offerte le stesse « chances »). Un ideale che può essere riassunto nelle parole che Walt Whitman scrisse per introdurre *Foglie d'erba* (e che John Baxter ha apposto come esergo al suo « The Cinema of John Ford »): « Gli altri Stati si riconoscono dei deputati, ma il genio degli Stati Uniti non è né migliore né maggiore nei suoi amministratori o nei suoi legislatori, cosí come negli ambasciatori, negli scrittori, nelle università, nei salotti, e perfino nei giornali e negli inventori... Esso risiede soprattutto nella gente comune. Le loro maniere comunicano subito un senso di composta affabilità — la freschezza e il candore della loro fisionomia — la pittoresca noncuranza del loro portamento... il loro insopprimibile attaccamento alla libertà — la loro naturale avversione a qualsiasi cosa di indecoroso, di sdolcinato, di volgare — la conoscenza pratica che cittadini di uno stato hanno di quelli di altri stati — l'ardore che distingue anche il minimo risentimento — la loro curiosità e la loro inclinazione per il nuovo — la stima che hanno di se stessi e la straordinaria simpatia — la loro suscettibilità di fronte ad ogni mancanza di riguardo — l'aria di persone che non hanno mai provato cosa voglia dire stare in riga davanti ai superiori — la fluidità del loro idioma — il piacere che traggono dalla musica, il piú sicuro sintomo di tenerezza virile e di intrinseca finezza d'animo... la loro buona tempra e la loro generosità — la grandissima importanza che annettono alle elezioni — il Presidente che si scopre il capo davanti a loro, e non loro davanti a lui — tutto ciò è poesia non in versi. Ciò attende una gigantesca e generosa elaborazione che sia degna di loro ».

Il populismo era dunque dalla parte della gente comune, della democrazia, della solidarietà da buon vicinato, e si opponeva al mondo dei grandi affaristi, all'insorgere di un'anonima macchina politica e all'intellettualismo (Ford ha invece grande rispetto per gli intellettuali, come dimostrano le figure del Dottor Martin Arrowsmith, del Dottor Samuel Mudd

in *The Prisoner of Shark Island*, del medico umanitario di *The Horse Soldiers*, della maestra di *Cheyenne Autumn*, dello scrittore Sean O' Casey in *Young Cassidy*, del dottor Cartwright di *Seven Women*: la condizione è che l'intellettuale non si stacchi dal corpo sociale per inseguire astruse elocubrazioni, che non ceda all'ipocrisia, al passatismo bigotto e al misoneismo che costituiscono una minaccia permanente per lo sviluppo della comunità). Affarismo, politica, intellettualismo erano considerati allora un ostacolo alla felicità dell'individuo. Inseparabile da questa ideologia era il mito di una frontiera perennemente mobile. Il fatidico incitamento « Go West! » era, piú che uno slogan ufficiale, un imperativo morale. Finché ci fosse stata terra vergine ad Ovest, non sarebbe mancata per nessuno la possibilità di seguire il proprio destino, e non sarebbe stato frustrato il sogno di creare l'ideale stato agrario.

A tale costellazione ideologica appartiene l'opposizione delle immagini mitopoietiche del Giardino e del Deserto. Cosí il mito della frontiera (l'esatto contrario di quello delle Colonne d'Ercole) era stato descritto da Henry Nash Smith nel saggio "Virgin Land: The American West as Symbol and Myth": « Con siffatto movimento verso ovest si gettano le basi di una nuova comunità. Queste comunità si dedicarono non alla marcia in avanti ma alla coltivazione della terra. Ararono la terra vergine e la trasformarono in terra coltivata. La Grande Vallata dell'Interno del paese fu trasformata in un giardino: il Giardino del Mondo, per l'immaginazione. L'immagine di questa vasta e sempre crescente società agraria nell'interno del continente divenne uno dei simboli dominanti della società americana del 19° secolo — una rappresentazione collettiva, un'idea poetica (come Tocqueville aveva osservato agli inizi del decennio 1830-40) che definiva la promessa della vita americana. Il simbolo preminente del giardino abbracciava un grappolo di metafore che esprimevano fecondità, crescita, incremento e una felice condizione di lavoro sulla terra, incentrate tutte sulla figura eroica del colono con la suprema arma agricola saldamente in pugno: il vomere sacro ».

Le virtú rurali erano esaltate in *Drums Along the Mohawk*, *Judge*

Priest e *The Sun Shines Bright.* Ma il realismo di Ford sventa il pericolo della cieca fiducia in questo mito. A fianco della figura del colono, appare quella del « white trash » (spazzatura bianca), i bianchi poveri delle campagne della Georgia di *Tobacco Road* (1941). Dopo la conquista del West, e soprattutto con la Guerra Civile, i grandi speculatori si accaparrarono la maggior parte della terra, e il mito della frontiera perí miseramente. Gli affaristi e i politicanti si impossessarono della nazione. L'espansione dell'industria e dell'urbanismo si contrappose al vecchio sogno agricolo. Allo scoppio della Grande Depressione il populismo era ormai retaggio di un passato irrecuperabile. Soppiantato come movimento politico, sopravvisse solo come sussulto nostalgico. In *The Grapes of Wrath* (tratto da un romanzo di Steinbeck) Ford affrontò tutta questa vicenda della storia americana (in realtà fece il film suggestionato dall'analogia « Oakies » - Irlandesi, trasferendo idealmente le relazioni sacre della gente semplice verso la casa e la terra dall'America — dove non potevano essere piú ospitate — all'Irlanda, primo passo di un'emigrazione immaginaria che le farà spostare di continuo, finché non saranno incarnate, paradossalmente, dagli indigeni di un'isola dei Mari del Sud e a una tribú di indiani Cheyenne). Ma non si accontenta di attestare la propria fede nei valori del passato, nella gente semplice, la famiglia, la terra, il « self-fulfilment » dell'individuo salutato dalla virtú e dalla felicità. Va oltre, denuncia la corruzione dei politicanti, il cinismo degli industriali e una disastrosa politica agraria (la siccità che si è abbattuta sulla terra dei Joad non è certo una catastrofe naturale). C'è una scena, subito dopo l'inizio, che sottolinea magistralmente il cambiamento del modo di vita. Tom Joad (Henry Fonda), appena uscito di prigione, incontra lo spiritato Muley (John Qualen), il quale gli riferisce come la sua fattoria sia stata demolita dai bulldozer. Per impedirlo Muley mise mano al fucile (come Aaron e Martha Edwards all'inizio di *The Searchers*) e stava per sparare al guidatore di uno dei mostri meccanici quando scoprí che si trattava del figlio di un vicino. Chiesto perché volevano cacciarlo dalla sua terra, Muley ha appreso che è stata acquistata da una società proprietà di una banca, proprietà degli azionisti, gente co-

me lui. Comprende cosí che sono ormai finiti i vecchi tempi in cui un uomo poteva risolvere i suoi problemi affrontando a viso aperto il nemico: questi fantomatici azionisti sono nemici non meno invisibili di quelli che bersagliano con metodica spietatezza i soldati rifugiatisi nell'oasi di *The Lost Patrol* (1934).

La risposta dei Joad agli eventi è ancora nella tradizione dei vecchi pionieri. Andranno, sí, ad Ovest, in Californa, ma in luogo della Terra Promessa troveranno soltanto il campo governativo dov'è accolta la moltitudine di profughi nella loro stessa condizione. Il viaggio è lungo e difficile, la famiglia si assotiglia sempre piú: i nonni muoiono, il padre esce di senno, Rose of Sharon si allontana dalla famiglia, Tom si ritrova alla fine nella condizione di uno sbandato, nomade, braccato dalla legge, e gli altri non sono in definitiva che una parodia dei « settlers », rinchiusi entro i recinti del campo. Mentre Casey (John Carradine), questa specie di Joe Hill « Oakie », predica il socialismo umanitario non senza accenti biblici, la figura della madre (Jane Darwell) rappresenta i valori del passato, in maniera attiva e antagonistica nei confronti della società. « Ci saremo sempre. La gente come noi non muore. Nessuno può spazzarci via »; sono le parole conclusive del suo soliloquio finale.

Uno dei principi capitali del populismo era stata l'opposizione alla nascita di una poderosa quanto impersonale macchina politica. In *The Last Hurrah* Ford ha celebrato l'ultimo atto di resistenza del vecchio e grande partito, concepito come qualcosa che assicura il contatto (fisico, personale, a viso aperto) tra il popolo e gli uomini politici suoi rappresentanti, contro gli attacchi di una marea crescente di anonimi politicanti, lontani dal popolo, privi di identità personale, ingranaggi di un'onnipossente macchina burocratica ed elettorale. Il film racconta la storia dell'ultima campagna elettorale vecchio stile in un'epoca in cui la radio, la TV, i *media* e gli uomini dell'organizzazione stanno per avere il sopravvento. Pone in contrasto soprattutto lo stile dei due candidati (ma si sa, lo stile è l'uomo stesso): da una parte Frank Skeffington (Spencer Tracy), un irlandese riuscito a evadere dagli « slums », che ha messo la propria vita al servizio del

popolo come sindaco di una città della Nuova Inghilterra, e ora in lotta per essere rieletto, come ha sempre fatto, raccogliendo intorno a sé amici, conoscenti, colleghi, gente comune, andando alla ricerca di fondi, carpendo simpatie, incontrando il popolo in raduni, comizi, assemblee, parate, pranzi, baldorie; dall'altra Kevin McCluskey (Charles Fitzsimmons), uomo politico di tutt'altra formazione, irlandese nuovo stile (laureato, buone maniere, dimentico delle origini), docile marionetta nelle mani dell'aristocrazia yankee e WASP (frequenta l'esclusivo Plymouth Club) che male sopporta il fatto stesso di dover affrontare Skeffington, uomo di origini plebee. Alla fine, lo sconfitto è Skeffington. L'eletto è il freddo e distaccato burattino, privo di tutti quei sentimenti e ideali populisti che avevano caratterizzato la burrascosa carriera politica del rivale. Subito dopo, Skeffington soccombe a un attacco cardiaco, e la sua morte simboleggia la morte della politica di una volta, la politica radicata tra la gente del popolo, la politica con la quale il giovane Lincoln aveva conquistato i cuori di una giovane nazione piena di ottimismo, guidandola verso la promessa di un futuro migliore.

Lincoln appare per la prima volta nell'opera fordiana nel 1924, all'inizio di *The Iron Horse*. In una piccola città del Middle West, lo scopriamo mentre contempla compiaciuto un pioniere che sta cercando di capire dove passerà la strada ferrata. Qualche anno piú tardi lo ritroviamo Presidente degli Stati Uniti. In piena guerra civile firma un decreto con cui autorizza la costruzione della ferrovia transcontinentale, noncurante della disapprovazione e delle perplessità dei militari, che non sanno vedere al di là della contingenza. Allora Lincoln li invita a fare lo sforzo di pensare al domani, alla pace. È l'immagine del presidente a chiudere il film. In *The Prisoner of Shark Island* (1936) Lincoln appare brevemente nella scena in cui, a guerra finita, chiede alla banda venuta a suonare apposta per lui di fargli ascoltare « Dixie », un'aria tra le piú popolari nel Sud (era l'inno della Confederazione). La richiesta ha un significato particolare. In tal modo Lincoln si presenta come l'uomo della riconcilazione, il vincitore della pace, dopo essere stato il trionfatore della guerra (nell'episodio fordiano

di *How The West Was Won* saranno messe in risalto le particolari virtú strategiche del Nord). Ma ciò non servirà a fermare la mano dell'attentatore, John Wilkes Booth, il vendicatore del Sud (non meno infiammato d'amore per il vecchio Sud, l'irlandese O'Meara di *Run of the Arrow* di Samuel Fuller, desisterà dal progetto di uccidere Grant, indietreggiando davanti allo spettro dell'infamia, cosí come lo Zeb Rawlings dell'episodio fordiano). Segue una scena indimenticabile: il capo reclinato di Lincoln sembra un fotogramma fisso, mentre una « tendina » (come un sudario, come il velo della storia), lo ricopre lentamente.

Tre anni piú tardi Ford dedica un intero film al personaggio. *Young Mr. Lincoln* (1939) offre due immagini complementari di una stessa realtà (come ha scritto A. Sarris, l'opera di Ford sottintende una visione raddoppiata di ogni evento, l'immediatezza della vita e l'immagine che la memoria fissa in maniera definitiva sull'orizzonte della storia). L'ammirazione per il personaggio storico non gli impedisce di esprimere tutta la sua simpatia per il personaggio umano, insistendo sulla stessa origine proletaria, sulla stessa appartenenza alla gente comune (anche per Marx e Engels, in una corrispondenza giornalistica del 12 ottobre 1962, Lincoln presentava simili caratteri, « il plebeo che si è fatto strada da solo, da spaccapietre che era a senatore dell'Illinois che è diventato, senza particolari doti intellettuali, senza particolare grandezza di carattere, in quanto non è che un uomo medio di buona volontà »). Lincoln compare ancora in *Sergeant Rutledge* (1960), dove si accentua il suo atteggiamento antischiavista, non senza ricordare, per bocca del sergente di colore, che se il presidente aveva restituito la libertà ai negri, la libertà era rimasta lettera morta. In *Cheyenne Autumn* (1964), sul punto di prendere una drammatica decisione, il sottosegretario al Ministero degli Interni Carl Schurz (Edward G. Robinson) fissa a lungo il ritratto di Lincoln chiedendogli consiglio. Già in *Drums Along the Mohawk* il regista aveva messo in rilievo le origini plebee dei suoi eroi: l'ultima sequenza sottolineava la filiazione dell'America di Lincoln da quella di Washington, mentre la bandiera stellata simboleggiante i primi tredici stati dell'Unione in

una prospettiva di democrazia, di egualitarismo e di tolleranza era fissata insieme dai coloni bianchi, da Daisy, una donna di colore, e da Blue Back, un indiano. Eppure il giovane Lincoln dovrà cedere il passo al vecchio Skeffington e questi fare posto ad anonimi politicanti senza volto e senz'anima.

La crisi matura negli anni sessanta. Dopo l'esperienza della seconda guerra mondiale (che ha mandato in frantumi il mito della « camaraderie » e dell'innocenza delle forze armate), dopo aver assistito alla dissoluzione della famiglia e dei valori che incarnava (soprattutto le relazioni sacre con la terra, il Giardino del Mondo), preso atto del voltafaccia intervenuto nella politica americana (tradimento degli ideali populisti), realisticamente accantona il mito di un'Irlanda idillica, bucolica ed esente da contrasti. È vero che ha ambientato nella sua terra scene campestri tra le piú gustose e spensierate, ma l'ha anche assunta a teatro di ogni sorta di violenza, come era successo all'ex-pugile di *The Quiet Man*, il quale, deciso al ritiro, faceva ritorno in patria e qui doveva incrociare nuovamente i pugni — nudi stavolta — con il rissoso fratello di Mary Kate, Red Will Danaher. A questo punto a Ford non rimane che indirizzare il proprio bisogno di appartenenza verso una nuova comunità. E sarà una intera comunità di « outsiders », di nomadi, di fuorilegge, la tribú indiana che fugge dalla riserva di *Cheyenne Autumn*. Gli indiani, che erano stati l'ostacolo piú irriducibile al progresso e alla civiltà rappresentati dai grandi mezzi di trasporto (il treno di *The Iron Horse*, la diligenza di *Stagecoach*) diventano gli eroi tragici di una saga di spossessati, assumendo gli stessi caratteri che furono della famiglia dei Joad in *The Grapes of Wrath*. Con la differenza che, mentre i Joad potevano contare sull'umanitarismo del governo (il quale non faceva mancare loro l'assistenza, anche se non esitava a stroncare uno sciopero servendosi di picchiatori prezzolati), i Cheyenne sono costretti a indicare nel « Signor Washington » (come chiamano lo Stato, il Governo, i ministri, i sottosegretari, i galoppini, lo Stato Maggiore, esemplificando in maniera geniale l'ostilità del pensiero indiano verso l'esistenza stessa di qualcosa di impersonale, di immateriale, di in-

concreto) il nemico che li ha condannati a morire di fame in un'arida riserva dell'Oklahoma, distante tremila chilometri dalla loro terra, la regione dello Yellowstone (il primitivo scenario di Ford: qui aveva girato *North Hudson Bay* nel 1923).

Come gli irlandesi cacciati dalle loro terre e lasciati morire di fame, come i Joad estromessi dallo loro case, gli indiani ora acquisiscono gli attributi che sono appannaggio degli eroi fordiani. Loro è il desiderio di tornare a casa, loro la salvaguardia dell'unità della famiglia e la preservazione delle virtú domestiche, loro l'eredità dello spirito conservata dai rituali della comunità. Ed è proprio questo che l'irruzione della civiltà dell'invasore e dell'oppressore bianco mette in pericolo. Parallelamente, infatti, i bianchi si configurano come barbari e selvaggi. Ma non è — si osservi — un travaso di identità. Lungi dall'essere un mero rovesciamento dei termini, il processo rappresenta il momento palese di uno stato di latenza: già nel 1939, in *Drums Along the Mohawk*, Ford metteva chiaramente in guardia contro il pregiudizio della paura degli indiani, ridicolizzando l'urlo della ragazza di città, « dalla testa piena di tutte quelle terribili storie di selvaggi », alla vista di Blue Back, l'indiano amico di Gilbert Martin. In *Fort Apache* Cochise denunciava la doppiezza dei bianchi che non mantengono le promesse contenute nei trattati stipulati con gli indiani, rivelava il genocidio di cui essi erano vittime e pronunciava una requisitoria cosí dura contro la civiltà « yangsees » da mettere in grave imbarazzo l'interprete (Pedro Armendariz), incerto se tradurre o meno al comandante lo spagnolo che costituiva la lingua ufficiale del « vertice ». In *The Searchers* Ethan Edwards sparava a un bisonte per il solo gusto di affamare qualche indigeno e cavava gli occhi a un indiano già tumulato per impedirgli di salire al paradiso di Manitú.

Perciò, non è una sorpresa che in *Cheyenne Autumn* un texano scotenni un indiano inoffensivo. È solo lo sbocco naturale di una lunga evoluzione. Certo, a parole Ford dichiara di attenersi al principio di divulgare la leggenda (e non la realtà), quando la leggenda diventa realtà, ma i film dimostrano il contrario. E non potrebbe essere altrimenti perché il

regista conosce la realtà storica, sa che furono i « whigs » Inglesi e i Francesi di Montcalm — come ricorda Leslie A. Fiedler nel « Ritorno del pellerossa » — ad insegnare agli indiani a scotennare i nemici, dopo che si erano assicurati i loro servigi militari e avevano istituito una taglia su ogni nemico ucciso. Del pari l'intermezzo dell'episodio di Dodge City serve non solo a contrappuntare la condizione di miseria degli indiani (secondo il rilievo comico che in Ford assumono sempre anche gli eventi piú drammatici) ma costituisce anche il lapidario congedo dalla leggenda del West. Wyatt Earp (James Stewart), il tutore della legge idealizzato in *My Darling Clementine* è ora un azzimato e scaltro giocatore d'azzardo con tanto di « Derringer », che conduce gli abitanti di Dodge City alla caccia degli indiani sapendo benissimo che non ci sono indiani nei paraggi. Doc Holliday, il tragico e auto-distruttivo « maudit » che in *My Darling Clementine* faceva sue le battute del monologo di Amleto ricavandone ambiguo e saturnino splendore, è adesso la semplice spalla di Earp, un flaccido personaggio incarognito nel gioco del poker. Tutto ciò non è casuale. L'autore sottolinea ancora le analogie tra i due film (identica è la situazione del giocatore cacciato dalla città, simile è quella dell'operazione chirurgica: seria quella che subisce Chihuahua, goffa e burlesca quella dell'intermezzo di *Cheyenne Autumn*). Lo fa per mostrare l'abisso che li separa. Si può aggiungere un altro particolare. L'esercizio compiuto da Earp in *My Darling Clementine* nello stare in equilibrio con un piede sulla seggiola inclinata all'indietro e l'altro sulla balaustra della veranda (segno di auto-disciplina e di auto-controllo, in contrapposizione al frenetico e scomposto attivismo gesticolatorio dei Clanton), è ripetuto in funzione parodistica con *Two Rode Together* (1961), dove lo stesso gesto, eseguito dallo sceriffo Guthrie McCabe (James Stewart), rivela il tronfio compiacimento dell'autocrate all'ombra del potere (gli manca la garanzia dell'autorità morale, di cui Earp era investito quando stanava l'indiano ubriaco dal « saloon » di Tombstone, protestando contro chi gli aveva dato da bere non già in nome di un qualche segregazionismo, ma per un giusto risentimento alla vista dell'avvelenamento sistematico cui erano sottoposti gli indiani

attratti dal whiskey, « il latte dell'uomo bianco »). A questo punto apparirà istruttivo un confronto tra i due film polinesiani, *The Hurricane* (1937) e *Donovan's Reef* (1963), dove si assiste ad una identica evoluzione, rintracciata da Jeffrey Richards nel suo saggio citato.

Al centro di *The Hurricane* sta il conflitto tra i costumi, la mentalità, le emozioni degli indigeni e quelli degli europei. Terangi (Jon Hall), un isolano, secondo a bordo dello *schooner* del Capitano Naglė, colpisce durante una rissa un personaggio influente ed è condannato a sei mesi di prigione. Nagle supplica invano le autorità dell'isola ad essere clementi spiegando che la segregazione avrà l'effetto di uccidere l'indigeno, lontano dalla sua adorata Marama (Dorothy Lamour), dalla famiglia, dai grandi spazi aperti sul mare. Solo un uomo potrebbe salvarlo, il Governatore Eugene DeLaage (Raymond Massey). Tutti coloro che lo circondano, compresa la moglie, lo implorano di intercedere per Terangi, ma il Governatore rifiuta affermando che costui merita la condanna « per essersi creduto superiore alla legge, per essere evaso, per aver sfidato l'autorità ». E aggiunge: « Sto facendo il mio dovere. Vengo da una famiglia che ha amministrato gli affari del mio paese per secoli. Non è questione di giustizia o di ingiustizia verso un essere umano. È questione di salvaguardare la legge che governa queste isole ». Terangi riesce a fuggire. Deciso a riacciuffarlo, DeLaage esce in mare sullo *schooner* del Capitano Nagle, assumendone il comando. Nel frattempo un uragano devasta l'isola. Terangi salva Marama e la propria famiglia; salva generosamente anche la moglie del Governatore. Quando DeLaage la scopre al sicuro su un banco di sabbia, mentre Terangi e i suoi si allontanano in canoa, li segue col binocolo. Poi si volta nascondendo agli altri la verità: « È solo un tronco galleggiante ». Ossia, l'uragano ha provocato la catarsi; DeLaage alla fine riesce ad accettare i costumi degli isolani. Ma il personaggio del Governatore è visto con grande simpatia, la sua fedeltà al « commitment » è assai dignitosa, il suo mutare di atteggiamento verso gli indigeni è mostrato per quello che è, nobilmente: per loro nutre avversione ma non può venir meno ai suoi principi cavallereschi, a ciò che crede suo dovere. Nello stes-

so tempo il regista descrive con calore la vita dei semplici e innocenti isolani, illumina l'orgoglioso quanto strapotente desiderio di Terangi di ritornare libero dai suoi cari.

Donovan's Reef rielabora e insieme ridicolizza i temi di *The Hurricane*, come l'intermezzo di *Cheyenne Autumn* fa con il western. Il Governatore dell'isola (Cesar Romero) si chiama DeLage (Ford non dimentica di insistere sul rapporto di filiazione tra i due film), ma non è piú l'aristocratico personaggio del film precedente: adesso è una sorta di furfantesco play-boy la cui unica preoccupazione è quella di fare un matrimonio d'interesse. Dorothy Lamour, interprete di entrambi i film, è ora la non piú giovane « entraîneuse » di un bar dell'isola. Michael Patrick "Guns" Donovan (John Wayne), Thomas Aloysius "Boats" Gilhooley (Lee Marvin) e il dottor William " Doc " Dedham (Jack Warden) sono tre amiconi dal tempo della guerra del Pacifico. Quando il loro cacciatorpediniere fu affondato approdarono sull'isola e organizzarono azioni di guerriglia contro i Giapponesi, finché la guerra non ebbe fine. La tradizione vuole che "Guns" Donovan e "Boats" Gilhooley, nati lo stesso giorno, facciano a cazzotti nella ricorrenza del compleanno. Il film si apre con Gilhooley che si tuffa dalla nave sulla quale è imbarcato. Il comandante gli aveva promesso che in estate sarebbero giunti all'isola di Haleakaloa, tacendogli però il fatto che non aveva alcuna intenzione di farlo sbarcare; per questo — come altri eroi fordiani arruolati a forza o con l'inganno a bordo di una nave, e come il Terangi di *The Hurricane* — ora deve darsi alla fuga. Naturalmente raggiungerà Haleakaloa e l'amico con cui ha l'impegno di scazzottarsi.

"Doc" Dedham, che ha avuto tre figli (Lelani, Sally e Luki) da una indigena conosciuta durante la guerra, non è mai ripartito dall'isola. Adesso dirige un ospedale. Arriva Amelia Sarah, la figlia che "Doc" ha avuto da un precedente matrimonio, e qui nasce una serie di complicazioni. La ragazza si trova sull'isola per stabilire se il padre è degno di entrare in possesso di una fortuna lasciatagli in eredità: se non lo fosse, l'eredità toccherebbe a lei. Dapprima Dedham ricorre a un sotterfugio, facendo

adottare da Donovan la figliolanza avuta dall'indigena. Ma alla fine rivela tutto, rinuncia all'eredità e resta definitivamente sull'isola. Donovan, per parte sua fa breccia nel cuore di Amelia Sarah, la quale si libererà dai suoi pregiudizi e della sua avversione verso gli indigeni (la ragazza è di Boston) e pianterà anche lei le tende a Haleakaloa. I soldi dell'eredità serviranno per trasformare l'isola in un paradiso. Ma la cosa piú importante è che Donovan e Gilhooley potranno finalmente fare a cazzotti.

L'elaborazione in chiave di commedia non può nascondere la profonda amarezza che caratterizza il film. Durante i festeggiamenti di una grottesca vigilia di Natale, il sergente Menkowicz (Mike Mazurki) si presenta come il Re della Polinesia, l'« attaché » giapponese del Governatore dell'isola come l'Imperatore della Cina e " Boats " Gilhooley, tutto vestito di bianco, con una corona di carta dorata in testa e un vecchio fonografo sul braccio, come il Re degli Stati Uniti d'America. E quando nel vivo della zuffa colossale "Guns" Donovan chiede a "Boats" Gilholley il motivo per cui stanno battendosi, quest'ultimo gli risponde, dopo aver dato un'occhiata intorno, alla folla di cinesi e di indigeni che al riparo dietro le finestre sta aspettando la ripresa della furibonda scazzottata rituale: « La tradizione, la leggenda, la folla ». In queste parole si trova la piú lucida analisi del tramonto dell'eroe fordiano e dei valori che egli incarnava, cosí come la parodia dei Re Magi e della Natività costituisce il piú spietato epicedio sulla morte della Giovane Repubblica Americana (è "Boats" Gilhooley, il *Re* degli USA, a segnarne il trapasso e a stilarne l'epitaffio).

L'EROE FORDIANO

Nell'opera teorica « Signs and Meaning in the Cinema » Peter Wollen considera tre film di Ford e stabilisce un confronto tra i rispettivi protagonisti: Wyatt Earp di *My Darling Clementine*, Ethan Edwards di *The Searchers* e Tom Doniphon di *The Man Who Shot Liberty Valance*. Chia-

rito che tutti e tre agiscono entro il tipico mondo fordiano (governato dalle contraddizioni di cui ci siamo occupati), il critico inglese osserva però come la loro posizione muti da film a film, come le maggiori coppie dicotomiche operanti nella filmografia fordiana vengano meno e nuove opposizioni nascano in luogo delle precedenti.

Riprendendo il discorso già fatto, le riassumeremo cosí: Giardino/Deserto; civiltà/barbarie; nomade colono; europeo/indiano (figura vicaria del pellerossa, come già in Mark Twain, è il negro); libro/pistola (il conflitto è presente in *Young Mr. Lincoln*, dòve il futuro Presidente rispolvera i « Commentari » di Blackstone, il Libro della Legge, e in *Liberty Valance*, dove Ransom Stoddard, subita l'aggressione del brutale « outlaw », compie un analogo gesto di recupero dei libri di diritto, l'unica arma di cui intende servirsi per affermare la forza cristallina della legge); scapolo/marito (la formazione di una coppia non è che la celebrazione della durevole fecondità del Giardino, mentre la triste condizione di « loner » come Ethan Edwards e Tom Doniphon non è che la conseguenza del loro errare nel Deserto); Est/Ovest (da leggersi nei termini di altre opposizioni, come aristocratici/gente del popolo).

Ciascuna di queste antinomie può dare luogo a ulteriori suddivisioni. In contrapposizione agli europei, la figura dell'indiano, dopo aver evocato quella del negro, si accinge a suscitare polinesiani e irlandesi. L'Est può essere definito ora come Washington ora come Boston, e in *The Last Hurrah* la stessa Boston si concentra attorno ai poli opposti costituiti dai sanguigni e rumorosi immigrati irlandesi e dai devitalizzati aristocratici del classista Plymouth Club. A loro volta i due poli non sono che incarnazioni successive di elementi differenziali come celti/anglo-sassoni; cattolici/protestanti; ricchi/poveri. E cosí di seguito. Tuttavia, se le antinomie fordiane scavalcano i limiti loro assegnati, non diventano mai semplici doppioni o meri sinonimi. Come si è cercato di dimostrare, lungi dal porsi come gioco combinatorio, il lavoro di Ford, e soprattutto l'ultima stagione della sua carriera, rivela il maturare di una crisi sofferta lungamente. Cosí, in *Cheyenne Autumn*, dove sono i bianchi ad apparire barbari e selvaggi,

dove sono le vittime ad assumere la statura degli eroi, le tradizionali opposizioni civiltà/barbarie, europeo/indiano, Deserto/Giardino conoscono la separazione piú netta e il rimpasto (in senso psicanalitico) piú definitivo.

La piú salda antinomia nell'opera fordiana è la stessa che, come ha indicato il citato Henry Nash Smith, caratterizza l'anima e la cultura americana: la metafora del Giardino opposta a quella del Deserto. Occorre adesso vedere passo passo come tali metafore si cristallizzino in altre immagini. In *Liberty Valance*, Tom Doniphon (John Wayne) regala alla donna che ama in silenzio, Hallie (Vera Miles), un fiore di cactus colto nel deserto. Sono i fiori di cactus che il vecchio sceriffo Link condurrà la donna a rivedere in calesse, fuori città, in occasione del suo ritorno a Shinbone accanto all'uomo che ha finito per sposare, il senatore Ransom Stoddard (James Stewart), per presenziare ai funerali che suggellano la fine ingloriosa dell'usurpato Tom Doniphon. È un fiore di cactus che la donna deporrà pietosamente sulla spoglia cassa di legno. Ford ci aveva abituati a simili travestimenti simbolici. La maggior parte degli episodi dispensatori di lutti e di sangue avvengono in mezzo a nugoli di polvere (il significato è abbastanza trasparente se lo si rapporta a una connotazione religiosa, come risulta soprattutto in *Rio Grande*, dove i soldati accorsi a liberare i bambini prigionieri degli indiani, approfittano di una nube di polvere e sparano attraverso l'incavo di un portale che ha la forma di una croce perfetta: « Polvere siamo, polvere dobbiamo ritornare »). Anche in *Liberty Valance* il fiore di cactus indica il segno di un destino, la necessità di un disegno, il segreto di un'appartenenza. Come il fiore di cactus, Tom Doniphon appartiene all'*habitat* che gli è piú naturale, il Deserto. Pure, senza il suo sacrificio, il territorio non sarebbe mai diventato un Giardino. Si ricordi ora la scena di *My Darling Clementine* in cui l'olezzo che sparge intorno a sé Wyatt Earp è avvertito piú volte: dapprima dai fratelli Virgil e Morgan, in seguito da Miss Carter. Il profumo qui indica la promozione di Earp da essere desertico, sprofondato nella natura (come all'inizio del film, sullo sfondo della Monument Valley) a individuo confortato dalla civiltà. In tal modo egli passa dallo stato di cowboy errante, nomade, ir-

suto, scapolo, pronto a farsi vendetta da sé, alla condizione di marito (anche se il matrimonio viene solo suggerito), « settler », sceriffo che amministra la legge, « homme civilisé ».

La prima tappa di questo impervio processo di edificazione del personaggio è costituita dalle varie apparizioni del barbiere. Earp siede sulla poltrona (« Fatta venire da Chicago », si affretta ad informare il barbiere linguacciuto, affermando cosí lo stretto legame che unisce il significato piú intrinseco dell'episodio alla città, l'urbanismo, l'ordine, la legge, il progresso) e si rilassa in attesa della carezza del rasoio. A un tratto scoppia il pandemonio, scatenato dall'indiano ubriaco asserragliato nel « saloon ». Ed è proprio la poltrona fatta venire da Chicago ad andarci di mezzo, sfregiata da una pallottola che sventra l'imbottitura. La barba di Earp continuerà ad aspettare. Ora egli deve occuparsi dell'indiano e assicurarsi cosí l'investitura dell'autorità morale permettendo al regista di dimostrare che non ha alcuna debolezza verso la legge e l'ordine voluto a tutti i costi (per Earp il colpevole è chi ha dato da bere all'indiano: siamo lontani, come si è detto, da ogni forma di razzismo e scopriamo un atteggiamento polemico e critico analogo a quello presente nell'apparizione di sceriffi corrotti e di folle bramose di linciaggi). In seguito Earp si avvia di nuovo verso il negozio del barbiere. Immediatamente dopo si ha la scoperta (di notte, non vediamo i volti dei personaggi incappucciati nei mantelli d'incerata impermeabile) del cadavere del fratello James, vittima dei Clanton. Quando, dopo l'omicidio, Earp accetta la candidatura di sceriffo di Tombstone, lo vedremo in faccia, perfettamente rasato, i baffi spuntati, vestito di abiti civili, investito della linda, sobria e discreta autorità morale che gli deriva dall'incarnare la legge (oltre ai paesaggi « moralisés » e a una « philosophie de l'ammeublement », c'è in Ford una metafisica dei costumi e una morale della « toilette » e del « maquillage ».

Piú complesso è l'Ethan Edwards (John Wayne) di *The Searchers.* Il personaggio non si definisce soltanto in termini di passato opposto a futuro, di barbarie opposta a civiltà, di Deserto opposto a Giardino, ma anche in relazione ad altri protagonisti: il capo indiano Scar e la famiglia dei

coloni. Edwards, diversamente da Earp, rimane un nomade per tutto il film. All'inizio giunge dal deserto; alla fine, con perfetta simmetria, vi fa ritorno per riprendere la propria vita di personaggio nomade e solo. Cosí Ford definisce il film: « È la tragedia di un solitario. Di uno che, uscito vivo dalla Guerra Civile, se ne è andato probabilmente in Messico, dove è diventato un bandito o si è unito a Juarez o a Massimiliano — piú probabile il secondo, per via della medaglia. Essendo un *plain loner* non ha mai potuto diventare parte della famiglia ». Ma non mancano cenni a un lontano affetto che legò Ethan a Martha, diventata poi la moglie di suo fratello Aaron. È ancora Ford che parla: « Eh sí, pensavo che fosse abbastanza ovvio — che la moglie di suo fratello era stata innamorata di Wayne; è una cosa che non si tocca con mano, ma penso che risulti chiaro a chi abbia un pò di sale in zucca. La si può arguire dalla maniera in cui lei gli conserva il pastrano... » E si può anche arguire che Ethan abbia preferito la dura esistenza del « westerner » alla vita pacata del domestico « homesteader ».

Siamo di fronte a un tema ricorrente nella cultura e nella letteratura americana, almeno dalla figura del Rip Van Winkle di Washington Irving in poi: il rifiuto delle virtú domestiche per fuggire in mare, sui fiumi, nel deserto o nella foresta. Ma, immancabilmente, il rifiuto del letto matrimoniale e del focolare domestico comporta l'apparizione ambigua del Buon Compagno e del Buon Selvaggio: l'indiano, il negro, il polinesiano (in *Moby Dick* l'americano Ishmael Warren li vede riuniti e tre al proprio fianco: l'indiano Tashtego, l'africano Dagoo e il polinesiano Queequeg; per parte sua, Ford evoca con analoga funzione la figura dell'irlandese, e non si dimentichi che il romanzo di Melville e *Seven Women* condividono la presenza di inquietanti personaggi asiatici, là il Parso Fedallah, qui il mancese Tunga Khan). Tutte figure che si riveleranno prima o poi un pericolo e una minaccia. Questa dialettica è riassunta nel rapporto tra Ethan e l'indiano Scar. Nonostante il conflitto che oppone l'uno all'altro, i due personaggi hanno una intrinseca rassomiglianza. Entrambi sono erranti, nomadi, « desertici » (Scar è il capo di una tribú di Noyaki, Comanche no-

madi che non si sono sottomessi ad alcun trattato), selvaggi (entrambi scotennano i loro nemici), alieni dalle virtú domestiche (Ethan è un astensionista; Scar vive nella promiscuità della poligamia). Ma Ethan non è nemmeno privo di legami con gli « homesteader »: nonostante tutto è un europeo, un bianco, un viso pallido, il nemico mortale degli indiani. Da notare che il film ammette soltanto rassomiglianze e parallelismi tra personaggio maschile e personaggio maschile, tra personaggio femminile e personaggio femminile (l'indiana Look che va in moglie a Jeffey Hunter è la controparte della bianca Debbie che va in moglie a Scar), mai tra personaggi maschili e personaggi femminili, fra i quali non vi deve essere alcun commercio. È il sacro orrore puritano della « miscegenation », della promiscuità razziale e sessuale, a provocare l'annosa e maniacale battuta di caccia di Ethan ai Pelle Rossa (non dissimile da quella del Capitano Achab alla Balena Bianca).

Figura dalla natura ambigua, Ethan vive di opposizioni che fanno di lui un personaggio diviso in due. È il suo compagno, il sangue misto Martin Pawley (Jeffrey Hunter) a fargli da contraltare. Si noti tra parentesi che i personaggi dei tre film in questione agiscono sempre in coppia, sicura prova della loro filiazione reciproca: Wyatt Earp e Doc Holliday; Ransom Stoddard e Tom Doniphon; Martin Pawley e Ethan Edwards. I loro rapporti sono complicati da quelli con personaggi « altri »: la messicana Chihuahua in *My Darling Clementine*; l'indiano Scar e il negro Mosé in *The Searchers*; il negro Pompeo in *Liberty Valance*). Infatti Martin Pawley (come Earp e Stoddard) sa risolvere le proprie contraddizioni, al contrario di Ethan (come Doc Holliday e Tom Doniphon). Le risolve armoniosamente e accetta di sposare Laurie Jorgensen. Il fatto che egli sia un sangue misto, mezzo bianco e mezzo indiano, assesta un fiero colpo ai tabú razzisti e puritani di Ethan, permettendo cosí che maschi e femmine abbiano rapporti — nel duplice senso dell'espressione — tra loro, rimosso ogni fattore di interdizione e pacificate le antinomie che li bloccavano. Per Martin il periodo del celibato, del nomadismo e della caccia nel deserto è solo un episodio che sfocia nella costruzione della nuova fa-

miglia, legame necessario tra la sua vecchia casa e quella che adesso sta per diventare sua. E l'errare di Ethan, come di altri eroi fordiani, è un lungo viaggio di ricerca senza fine.

Numerosi film di Ford sono costruiti sul tema della ricerca della Terra Promessa. Riattualizzazione e ripetizione (sotto forma di migrazione) dell'esodo della Bibbia, il viaggio attraverso il Deserto alla volta della Terra del Latte e del Miele, la nuova Gerusalemme (lo stesso nome di Ethan conferma le assonanze bibliche), è un viaggio sempre cominciato ma già da sempre finito. In *Wagon Master* i Mormoni attraversano il deserto per trovare la loro futura patria. In *How Green My Valley* e *The Informer* i protagonisti progettano di solcare l'oceano alla volta di una nuova patria negli Stati Uniti. Ma nel corso della carriera del regista è accaduto che la nuova patria subisse non soltanto un effetto di allontanamento nella spazio, ma anche un rovesciamento temporale. In *Cheyenne Autumn* gli indiani si mettono in viaggio alla ricerca delle case che avevano in passato, in *The Quiet Man* l'americano Sean Thornton ritorna alla casa avita in Irlanda, in *The Long Voyage Home* Ole Olsen si ricongiunge ai suoi in Svezia, dove è nato. Il viaggio di Ethan non è che una parodia di questo tema. Il suo oggetto non ha nulla di positivo, di costruttivo (trovare una patria o mettere su casa). Tende solo alla distruzione: trovare e scotennare Scar. Tuttavia la sostanza del film è orientata verso il futuro. Se Scar ha incendiato la casa dei coloni, la casa sarà sostituita da un'altra. Possiamo star sicuri che la signora Jorgensen non sbaglia nel dire: « Un giorno questo paese diventerà un bel posto dove vivere ».

Liberty Valance presenta molte analogie con *The Searchers*. Il senatore Stoddard ha ottenuto da Washington i fondi necessari per costruire una diga che servirà a irrigare il deserto, a far nascere fiori veri e non solo fiori di cactus: cioè, piú esplicititamente, a trasformarlo in un giardino. Tom Doniphon uccide Liberty Valance come Ethan ottiene lo scalpo di Scar; alla casa incendiata dagli indiani corrisponde il rogo che Doniphon appicca a quella in cui avrebbe dovuto abitare con Hallie. Dopo la morte di Liberty Valance, distrutta la propria casa (segno che non potrà mai met-

tere piede nella Terra Promessa), Doniphon si riduce al rango di una creatura del passato, priva di senso nel mondo del futuro rappresentato da Stoddard. Dopo aver scotennato Scar, Ethan si ritrova perdutamente solo, poiché assieme al capo indiano è perito l'unico mondo che abbia senso per lui: il Deserto e la pistola (in opposizione al Giardino e al mondo del libro). Solo che Tom Doniphon è un Ethan Edwards con maggiore coscienza della propria situazione. Sa che uccidendo Liberty Valance, uccide se stesso, il che oltre a rinsaldare il rapporto tra Ethan e Scar (anche l'uccisione dell'indiano non era che una specie di suicidio del cacciatore bianco) mette in luce quello tra Doniphon e Liberty Valance. Mai in un western si era visto uno « showdown » cosí irridente e doloroso, nonché portatore di una trasgressione nefanda secondo il codice del West: sparare alle spalle. Se il gesto di Doniphon appare meno esecrabile è perché, sparando a Liberty Valance (il quale teneva sotto mira Stoddard) anche Doniphon non fa che uccidere se stesso. Va ricordato inoltre che in *Liberty Valance* la donna che ama Doniphon sposa il senatore Stoddard. E Doniphon, distruggendo casa sua, distrugge anche la possibilità del matrimonio con lei, condannandosi a rimanere un solitario, un nomade, uno scapolo, un pistolero, un uomo scavalcato dai tempi, non senza aver ceduto al senatore l'autorità legale e razionale, la propria autorità carismatica. Sulla base d'una falsa credenza (la diffusione della leggenda dell'Uomo che uccise Liberty Valance) autorità carismatica e autorità legale si fondono nella persona di Stoddard. Una fusione stabile, ma che avviene in nome di una natura ambivalente.

In *The Searchers* non ha luogo alcun tranfert di questo genere. Avviene invece in *My Darling Clementine*, ma all'interno dello stesso personaggio, Wyatt Earp. Quando gli chiedono se è lui lo sceriffo di Dodge City, la sua risposta è: « Ex-sceriffo ». Cerca cosí di far dimenticare un passato burrascoso (i tempi di Dodge City erano i tempi del carisma). Vi riuscirà completamente solo dopo essersi conquistato il ruolo di discreto servitore della legge (i tempi di Tombstone sono quelli dell'autorità legale e razionale). Vi è però un personaggio in *My Darling Clementine* che sembra

voler impedire questa transizione interiore: Doc Holliday. Costui infatti intende amministrare la legge in maniera vendicativa e personale (la sua legge, perciò), come quando caccia il baro dal « saloon » o vorrebbe cacciare dalla città la sua vecchia fiamma, Clementine Carter, la ragazza venuta da Boston per rivederlo. Earp al contrario sa vincere l'impulso dei risentimenti personali, rinuncia a farsi vendetta da sé e sceglie l'esercizio impersonale delle funzioni di « marshal », tutto preso dall'assolvimento del « commitment » affidatogli dalla speranzosa comunità (gli stessi suoi fratelli cessano quasi di essere tali per divenire soprattutto i suoi « deputies »).

In film successivi, *Donovan's Reef* e *Cheyenne Autumn*, si assiste a un transfert di autorità all'interno del quale l'accento è posto sui valori della tradizione (preferiti dunque a quelli della novità di uno sviluppo ulteriore). L'isola di Haleakaloa di *Donovan's Reef* — questa « specie di Valhalla per gli eroi senza casa di *The Man Who Shot Liberty Valance*, come ha intuito P. Wollen — comprende la stessa chiesa di legno, lo stesso « saloon » e la stessa ragazza di Boston resi familiari da *My Darling Clementine*. Sostanzialmente si ha anche lo stesso personaggio di Chihuahua, la ragazza di Doc Holliday, ma come fosse divisa in due: Miss Lafleur e Lelani, la principessa indigena. Una rappresenta l'« entraîneuse » di « saloon », l'altra la non-americana in opposizione ai rispettabili bostoniani, Amelia Sarah Dedham e Clementine Carter. In senso piú generale ciò fa parte di un vasto movimento che tende a identificare irlandesi, indiani, negri e polinesiani in comunità tradizionali, radicate nel passato, depositarie di valori consacrati dal tempo e dal rituale. In *Mogambo* finalmente i negri appaiono con i connotati della comunità dotata di una sua anima specifica, la tribú, mentre nei film ambientati negli States essi possiedono gli attributi informi di un popolo ancora alla ricerca di se stesso, « della coscienza increata della *propria* razza », a causa della schiavitú e della liberazione rimasta lettera morta (con la figura dell'attore Woody Strode Ford sottolinea la labilità dei confini tra le varie comunità etniche: Strode appare come negro in *Liberty Valance*, come indiano in *Two Rode Toge-*

ther e come cinese in *Seven Women*). Tali comunità sono ormai in netta opposizione alla marcia verso il futuro rappresentato dall'America, nei cui valori i film piú tardi di Ford mostrano di non credere piú. Ma se si pensa che le esigenze della tradizione in *Donavan's Reef* si riferiscono piú a un fatto privato (l'annuale scazzottata tra i due amiconi Donovan e Gilhooley) che a un rituale percepito e vissuto socialmente ci si accorge che anche i valori della tradizione sono stati per il regista un rifugio provvisorio. Alla confessione (« se i nostri padri potessero vederci, arrossirebbero di vergogna ») succede ora un atteggiamento di sfiducia cosí generale da coinvolgere perfino gli antenati.

Alla fine di *My Darling Clementine*, Wyatt Earp si congeda dalla donna che ama. L'immagine conclusiva lo mostra mentre si allontana dalla città insieme al fratello Morgan per andare ad informare il padre (« raccontare a papà ») della morte del fratello minore James. Wyatt volta le spalle alla donna in Nome del Padre e del Dovere di Figlio. Le rinunce di questo genere non sono rare nel cinema fordiano. In *Hangman's House*, Citizen Hogan aiuta la donna amata a sposare un altro uomo. In *Men Without Women* il titolo stesso insiste sul celibato forzato dei protagonisti. In *Arrowsmith* il medico protagonista resiste alla tentazione di salvare la vita della moglie in nome del benessere dell'umanità. In *Young Mr. Lincoln* il futuro Presidente, invitato a ballare da Mary Todd (la quale non ha occhi che per lui) l'avverte di non essere un bravo ballerino e la segue al centro della sala. I due danzano una specie di valzer e quindi una polka che la donna interrompe bruscamente trascinando Lincoln sul balcone. Qui aspetta invano che il giovanotto si interessi di lei, Lincoln è assorbito completamente dalla contemplazione del fiume, che gli ricorda un'altra donna adesso scomparsa, Ann Rutledge. Lincoln si rifiuta dunque a Mary Todd. Si aggiunga che il balcone su cui avviene la scena è un'anticipazione del balcone dal quale si affaccerà come Presidente degli Stati Uniti, e si comprenderà che la rinuncia è motivata dalla accettazione del proprio destino e dell'istanza del dovere. In *The Long Voyage Home* l'equipaggio del « Glencairn » è composto di uomini privi non solo di una casa ma an-

che di una donna, salvo le occasionali compagnie femminili che trovano nelle bettole degli angiporti (l'unico sposato tra di loro, Smitty, ha dovuto abbandonare la famiglia alla quale si riunirà soltanto dopo morto). Il documentario *Sex Hygiene* (1941) mette in guardia contro i pericoli di infezioni veneree. Il protagonista di *The Fugitive* è un sacerdote cattolico, costretto a rispettare il celibato dei preti (le uniche donne che lo attorniano hanno di volta in volta i tratti e le funzioni di una Madonna — una Vergine, dunque). La coppia di sposi di *Drums Along the Mohawk* celebra piú la mistica unione con il Corpo della comunità dei pionieri che le gioie mondane del matrimonio (quando i due hanno un figlio, il coro dei pionieri grida: « *Abbiamo* avuto un bambino », adottando simbolicamente il nuovo nato). In *Fort Apache* il Colonello Thursday (Henry Fonda) ha una figlia ma nello stesso tempo è vedovo, come il Capitano Brittles (John Wayne) di *She Wore a Yellow Ribbon* e il Frank Skeffington di *The Last Hurrah.* Se è vero che in *Rio Grande* il Capitano York (John Wayne) torna con la moglie (Maureen O'Hara), bisogna dire che la riunificazione è il semplice effetto di relazioni tipicamente maschili nel quadro della vita di un distaccamento di cavalleria (la donna non si era tanto allontanata dal marito quanto dal soldato; quando la banda del forte le fa una serenata collettiva, non sa resistere al fascino delle uniformi e al corteggiamento dell'esercito). In *She Wore a Yellow Ribbon* (titolo che allude alla banda sui calzoni dell'uniforme della Cavalleria), una donna (Joanne Dru), viene integrata nell'esercito assumendo i tratti mascolini del commilitone. In *The Long Gray Line* troviamo una coppia di sposi, ma la loro unione apparirebbe sterile e monca senza i ragazzi di West Point (i due non possono avere figli: « adotteranno » in blocco i giovani cadetti). In *The Searchers* Ethan Edwards si lascia sfuggire Martha, che va in sposa al fratello Aaron, e il giovane Martin Pawley per cercare la piccola Debbie rischia di perdere la fidanzata (Vera Miles), stanca di attenderlo quanto gelosa della rapita. In *My Darling Clementine* Wyatt Earp si congeda dalla donna che ama mentre Doc Halliday fa di tutto per tenersi lontano non soltanto da questa ma anche da Chihuahua. In *The Wings of Eagles*, come osserva P. Wol-

len, con il personaggio di Frank W. 'Spig' Wead (John Wayne), l'asso dell'aviazione rimasto paralizzato e diventato sceneggiatore a Hollywood, si ha la macabra *reductio ad absurdum* del personaggio fisso in uno stesso posto (al contrario dei nomadi solitari di Ford, dopo aver fatto il giro del mondo in aeroplano 'Spig' Wead riesce a farsi una casa e a trovare una moglie, ma, ironia della sorte, un giorno inciampa su un giocattolo, precipita dalle scale e resta paralizzato, senza poter piú muovere nemmeno le dita dei piedi) associata all'infermità, all'inettitudine e all'impotenza. In *Two Rode Together* i soldati del forte, in occasione di una festa da ballo, si rifiutano di danzare con Elena de la Madriaga, che era vissuta in cattività in un villaggio indiano. In *Sergeant Rutledge* il commercio carnale si configura nei termini della violenza e dello stupro, alla stessa stregua di *Seven Women*, evocando in entrambi i casi lo spettro della « miscegenation » razziale e sessuale, là con un negro (ma si tratta di un abbaglio) qui con un asiatico (ma si tratta in realtà di un sacrificio rituale).

Nel mondo di John Ford la donna, piú che la compagna dell'uomo, è generalmente la madre. Mentre sono pochi i film in cui appaiono coppie di sposi in funzione di protagonisti, numerosi sono quelli in cui figure materne hanno un ruolo essenziale. Scarsissimi sono invece i film che contengono autentiche storie d'amore. Lo stesso *The Quiet Man*, che Ford definisce la sua « prima storia d'amore », ha un aspetto particolare. Dopo aver ucciso un avversario in un incontro di boxe, Sean Thornton (John Wayne) ritorna in Irlanda per vivere finalmente in pace, ma sarà proprio il suo amore per Mary Kate (Maureen O'Hara) a costringerlo a battersi di nuovo, contro il fratello di lei, 'Red' Will Danaher (Ward Bond).

L'eroe fordiano sembra dunque pagare con la lontananza dalla donna la super-virilità dei propri attributi e delle proprie funzioni: il codice cavalleresco di comportamento e l'assunzione ascetica di un destino imperniato sul dovere. Le scene di corteggiamento sembrano assorbite entro un codice cavalleresco e una cortesia tutta ritualizzata. Tom Mix offre il berretto di pelo alla ragazza di *North Hudson Bay*, Ringo (John Wayne) serve da mangiare a Dallas (Claire Trevor) in *Stagecoach*, Travis Blue (Ben

Johnson) offre un paio di calzature meno eleganti ma piú pratiche per marciare nel deserto alla Denver (Joanne Dru) che si incontra in *Wagon Master*. In effetti ogni eroe fordiano è un eroe demonico. cioè un « distributore di destini », secondo la definizione che Angus Fletcher ha dato dell'originario *daiomai*. Eroe demonico è ogni personaggio proteso verso una certa meta, ritornare in patria o a casa, compiere una lunga e perigliosa ricerca o raggiungere la Città Celeste o la Terra Promessa. E il timore di non poter raggiungere la meta è piú terribile degli stessi sconquassi che costellano il suo cammino. Per questo personaggi del genere sono dotati di grande ostinazione, di lucida consapevolezza e di etica assolutista. L'esempio perfetto di un simile personaggio, che opera per il conseguimento di alti fini trascendenti il destino individuale, è il Doc Holliday di *My Darling Clementine*. Quando l'attore ubriaco non ricorda il seguito del monologo di Amleto (si ferma a: Essere o non essere...), Doc Holliday gli suggerisce la battuta successiva (... morire, dormire per sempre) e assurge pienamente al ruolo di eroe demonico, di « displaced person », secondo il termine usato da Thomas S. Eliot, con un chiaro riferimento alla alienazione da una patria verso la quale gravita sempre cui non sarà mai ammesso e dalle figure di donne da cui tenta di liberarsi (alienazione che lo costringerà a cercarsi surrogati, come l'alcool).

Non diverso è il personaggio di Earp quando si congeda da Miss Carter e corre dal padre (ammesso che poi torni da lei, sta di fatto che nel film ciò non si vede). In base al finale e sulla scorta dell'intrinseca natura dell'eroe fordiano, si possono esaminare in modo nuovo alcuni tratti del comportamento di Earp: ciò che poteva sembrare una prova di auto-disciplina e di solido equilibrio va inserito nel quadro di un rituale compulsivo. Se è vero che gli eroi fordiani devono fare l'esperienza di questo « withdrawal of affect » e accettare una restrizione unidirezionale delle proprie funzioni (una restrizione che ne costituisce la forza ma anche la debolezza, poiché da una parte gli permette di impegnarsi duramente in una missione difficile ma dall'altra li tiene lontano dalla donna e dal piacere), occorre adesso considerare un personaggio la cui vicenda particolare consente di

leggere alla luce del proprio destino quello di tutti gli altri: il Ransom Stoddard di *Liberty Valance*. Destino paradossale il suo. Per affermare l'ordine, la legge e il progresso (prima di conquistare la donna che diverrà sua moglie) si sottopone a una serie di umiliazioni che mettono a dura prova il codice virile (anzi, super-virile, ossia cavalleresco, ascetico e celibatario). Infatti Stoddard paga a caro prezzo la sua vicinanza con Hallie (che incarna gli ideali di emancipazione dalla semi-barbarie della speranzosa comunità di Shinbone). Per respingere il codice maschile di Tom Doniphon e Liberty Valance, sprofonda in un'economia tutta domestica, lava i piatti, serve ai tavoli infagottato in un buffo grembiulone (che non smette neppure in occasione del duello finale con Liberty Valance), suscitando il riso degli avventori della cucina degli Ericson e facendo dubitare della propria appartenenza sessuale (il che sarà sottolineato nella scena in cui fa lezione a scuola, in luogo della tradizionale maestrina: si osservi che anche nel popolarissimo romanzo "Il Virginiano" di Owen Wister si contrappone il rude codice maschile del West, incarnato da un cowboy, a quello — femminile — della civiltà, incarnato da una maestrina). Si è già detto come in *Straight Shooting*, il primo lungometraggio fordiano, s'incontrasse il tema dell'eroe assente epitomizzato dalla figura di Achille. Ci troviamo adesso, con Ranson Stoddard, davanti a una nuova incarnazione dell'eroe greco: Achille a Skiros, agghindato in abiti femminili tra le figlie di Licomede, non uomo qualunque tra donne reali ma personaggio che deve passare attraverso un momento di femminilità prima di giungere alla super-virilità. Ora, Stoddard accede alla super-virilità dell'eroe demonico (distributore di destini al Senato degli Stati Uniti, patrono dei piccoli allevatori vessati dalle angherie dei profittatori ostili alla creazione dello Stato, servitore della legge, dell'ordine e del progresso) sottoponendosi al necessario momento di femminilità nel quadro di una economia domestica e di una etica del dovere, mentre gli altri eroi fordiani — la maggior parte di essi — trovano questo momento nella sublimazione estetica. Come risulta dalla scena di *Young Mr. Lincoln* in cui il futuro Presidente appare il vero trionfatore del processo. « Signor Lincoln, vi aspet-

tano » lo avvertono. Quando, nel presentarsi sulla soglia, investito da un fascio di luce violenta, si toglie il cappello per salutare la folla ed è accolto da uno scrosciare di applausi, pare di assistere alla chiamata in scena di una *prima donna*. E prima di recarsi alla « soirée » cui l'aveva invitato Mary Todd, si lustrava vigorosamente gli stivaletti (nel saggio su *Young Mr. Lincoln*, S. M. Ejzenštejn ricorda come il Presidente, da uomo semplice, mantenesse questa abitudine anche dopo essersi insediato a Washington, e come rispondesse, quando gli fecero notare che non si addiceva a un gentiluomo lustrare i propri stivali: « Gli stivali di chi si dovrebbe lustrare, per essere un gentiluomo? »).

Siamo lontani dai cerimoniali di vestizione in cui « se pare » un eroe *dandy* (non c'è eroe che non lo sia, almeno in parte). Piú che una filosofia del *dandysmo* (le origini plebee di Ford esigono che l'unico personaggio in grado di sottoscriverla sia il Doc Holliday di *My Darling Clementine*, a sua volta lontano parente del Bel Tenebroso Cameo Kirby), qui abbiamo una morale della « toilette » e una « toilette » della morale. Non per nulla a Holliday si oppone un Earp che compie frequenti visite dal barbiere. Il significato delle scene in cui l'eroe si sublima esteticamente (ricordiamo che il regista ha inventato soprattutto « star » maschili: John Wayne, Henry Fonda, Harry Carey, etc.) o, piú sobriamente, « se pare » con i soli attributi morali del dovere e della tradizione, consiste nel fatto che egli può accedere alla statura eroica solo disertando la compagnia femminile, impegnato com'è in un lungo e difficile compito, ma al tempo stesso soltanto nella femminilità si trova il necessario complemento dell'eroe. Allora è nella sublimazione estetica, nella riuscita di un « beau geste » (oppure sottostando a una « toilette » che costituisce il belletto dell'anima e delle virtú morali) che l'eroe fordiano ascende alla statura eroica e può surrogare la mancanza di una donna. L'eroe è senza donna perché egli stesso *è donna*. Parallelamente, le rarissime eroine non ridurranno mai le loro prodezze alla misura del mondo racchiuso tra le braccia di un compagno, poiché, come amazzoni, sono anch'esse uomini: Maria Stuarda (Ka-

tharine Hepburn) in Mary of Scotland (1936) e il Dottor Cartwright (Ann Bancroft) in *Seven Women* (1966).

Proprio *Seven Women*, l'ultimo capolavoro fordiano, mette in primo piano questa dialettica dell'eroe. È infatti il film in cui si assiste alla piú straordinaria *reductio ad absurdum* del tema principe di Ford, il gruppo isolato in un luogo chiuso circoscritto entro una situazione di pericolo. Qui il gruppo si compone di sole donne, la direttrice e le sue collaboratrici di una missione religiosa americana in Manciuria nel 1935 (la provvisoria presenza del codino Eddie Albert non sembra contraddire la natura del gineceo). Ma è nella scena in cui si vede avanzare da lontano il Dottor Cartwright dentro la missione che si ha la massima confusione di tratti femminili e mascolini in un personaggio. Tutti si aspettano (anche lo spettatore) un uomo (soprattutto perché il Dottor Cartwright è vestita da uomo: gli attributi della sua consistenza sullo schermo sono mascolini). Invece si tratta di una donna. Altri atteggiamenti del personaggio accrescono (garantiscono) la confusione: il continuo bisogno di sigarette, che, oltre a testimoniare di un equilibrio difficilmente mantenuto, rivela il desiderio di fare un dispetto alla direttrice che ritiene il fumo sconveniente per una donna; la sbronza che si prende per ritrovare un equilibrio momentaneamente messo in crisi e che l'assimila a tutti quei personaggi fordiani — numerosi — che annettono valore curativo all'alcool (la pozione alcoolica di Will Rogers in *Steamboat Round the Bend* fonde le virtú corroboratrici e quelle medicamentose, nonché, durante la corsa dei battelli sul fiume, quelle provvidenziali di un combustibile). Il Dottor Cartwright (l'inglese non prevede il femminile di Dottore, qui aggiungendo all'ambiguità della situazione una « ovvia » ambiguità linguistica) incarna adesso i valori positivi degli eroi fordiani. Però, questa donna moderna incarna un eroe postumo. È in rotta con la società americana che non aveva saputo accettare le sue istanze egualitarie; il suo eroismo — nonché l'auto-sacrificio — si limita ora alla scelta del suicidio quale unico modo di mantenerne la statura, che è anche l'unico modo di rinunciarvi. La società americana è cresciuta e si è sviluppata rimuovendo i valori maschili del cowboy

e del pioniere per affermare quelli ingentiliti del Giardino e della civiltà, i quali tuttavia si sono consolidati solo in opposizione agli altri. Come già aveva suggerito il « Virginiano » di Owen Wister, la maestrina ha finito col trionfare sulle pistole fumanti del cowboy sempre pronto ad affrontare a viso aperto il nemico: l'illetterato Tom Doniphon ha dovuto far posto al maestro di scuola Ransom Stoddard. Se in *Liberty Valance* si avanza l'ipotesi di una sintesi armoniosa di due aspetti opposti ma complementari dell'America (Doniphon è stato defenestrato da Stoddard, ma *entrambi* hanno contribuito al progresso del paese, realizzando la trasformazione del Territorio in uno Stato, del Deserto in un Giardino), non bisogna dimenticare qual è il prezzo pagato per portare a termine il processo. Nell'ultima scena del film il personaggio del senatore Stoddard ostensibilmente munito di parrucca, il volto coperto dal cerone, ci pare assumere *fisicamente* i tratti ingentiliti e femminili del nuovo codice della civiltà. Nè è privo di conseguenze il suo tentativo di rifiutare l'esito fatale degli eventi storici: chiede sí all'inserviente del treno diretto a Washington di portargli una sputacchiera (legata all'uso tipicamente maschile del tabacco, come per affermare volontaristicamente di non aver rotto tutti i ponti con la tradizione del codice virile di altri eroi) ma il film finisce *prima* che la sputacchiera sia utilizzata.

Cosí, dopo aver conosciuto ogni sorta di trasmigrazione, dopo essersi identificato con minoranze oppresse (irlandesi, negri, indiani e polinesiani), l'eroe fordiano compie adesso una mutazione essenziale: si trasforma in donna. Poiché hanno finito per trionfare i tratti ingentiliti e femminili della civiltà (ma il fatto stesso che si presentino sotto specie di « maquillage » la dice lunga sulla loro autenticità: l'altra parola per indicare il cerimoniale della cosmesi non è forse *trucco*?), l'ultimo eroe, per soddisfare il proprio bisogno di appartenenza e trovare una collocazione nel nuovo mondo, si traveste da eroina, diventa un'amazzone, una donna. Ma anche questo è un tentativo disperato. Si è visto come il Dottor Cartwright abbia dovuto fuggire dall'America e dalla sua civiltà. I rapporti che l'eroina intrattiene con le altre donne della missione sono in prevalenza antagonistici. Cosí

la donna precipita verso l'auto-distruzione, accettando di soddisfare le voglie di Tunga Khan. Come i personaggi maschili che disertavano le virtú domestiche per fuggire nella foresta, sui fiumi o nella pianura, anche il Dottor Cartwright è fuggita da casa, ha preso congedo dalla comunità ed è riparata in un luogo visitato dall'avventura. Deve fare l'esperienza del commercio e della vita in comune con il Buon Compagno e il Buon Selvaggio. Ma ora il commercio si configura come violenza carnale e il Buon Selvaggio assume i tratti minacciosi del predone Tunga Khan. Se la parentela con personaggi che idealmente discendono tutti dal Rip Van Winkle di Washington Irving sembra farne un personaggio tutto sommato maschile, nell'ultima scena il Dottor Cartwright — cedendo a Tunga Khan — rivendica la propria natura totalmente femminile. Finalmente appare in uno stupendo costume orientale nell'atto di truccarsi. È qui che l'eroe fordiano, per l'ultima volta, « se pare », sottostà a una « toilette », afferma la propria natura nella sublimazione estetica, si uniforma all'istanza del dovere e dell'auto-sacrificio. Con il carrello indietro che conclude il film, successivo al calcio di sdegno e di disgusto alla ciotola del veleno, Ford chiude definitivamente tutto un ciclo, e prende le distanze — in modo assoluto ormai — da *tutto.*

Riassumere il significato (e la natura) dei moduli espressivi di un cineasta come Ford sarebbe impossibile. Qua e là, nello sciogliere il viluppo delle costanti tematiche, lo si è tentato, ma piú che riassunti erano esemplificazioni del discorso. Ora non si può certo riprendere l'esame dei film, singolarmente (dei magigori, almeno), per non essere costretti da una parte a ripetere il già detto e dall'altra ad ampliare il saggio oltre i limiti che gli sono propri. Non solo, ma le costanti formali non sono pensabili fuori del loro rapporto con i temi affrontati (e con la evoluzione che i temi hanno subito, intrecciandosi, contraddicendosi, elidendosi, trasformandosi). E se ciò non è pensabile per alcun cineasta, meno che mai lo è per uno come Ford. Tuttavia converrà ricordare, qui in coda al capitolo sull'*eroe fordiano*, che una sorta di costante generale — di « persistenza » che ha attraversato l'intera opera del regista — può essere indicata nel-

l'uso di quel materiale primordiale del lavoro cinematografico in cui confluiscono la luce e il suono (ovviamente mettiamo in secondo piano il periodo del muto). Per astrazione, e con qualche forzatura, una luce a contrasti netti e un suono di elementare (e perfino generica) efficacia. Nella combinazione di due fattori coerenti (una luce che rifiuta le mezzetinte e i trapassi tonali si accoppia con i suoni isolati o puri e con musiche fortemente connotate dalla tradizione folclorica, subito riconoscibili, a loro modo « pure ») è sempre consistito lo sforzo espressivo — il lavoro artigiano — compiuto da Ford.

Se non si possono riesaminare gli esempi già citati, si possono almeno fornire alcuni cenni sui moduli che piú sovente ricorrono nel quadro di quella combinazione. Per la luce si pensi a due procedimenti tecnici che si ritrovano in ogni film: gli interni con le ombre duramente tagliate, spesso in controluce (la luce che proviene dall'esterno proietta sul pavimento o sulle pareti le ombre dei personaggi), ai quali vanno assimilati gli esterni notturni (nel regista frequentissimi) che svolgono l'analoga funzione di sottolineare la « chiusura » dell'ambiente; gli esterni diurni in piena luce (o con luce sempre brillante, si tratta anche di albe e di tramonti) su vasti paesaggi che sembrano non avere confini. Per il suono basterà pensare all'impiego quasi esclusivo del folclore musicale (americano e irlandese soprattutto), che riempie di canzoni i film fordiani: temi facili, di struttura elementare, sovente d'intonazione patetica, in qualche caso assunti inoltre a motivi conduttori del commento (chi non ricorda « Oh My Darling Clementine », « In My Old Kentucky Home », la serenata di *Rio Grande* o, appunto, la colonna sonora di *Stagecoach*?). Come i due fattori qui sommariamente indicati si combinino di volta in volta, e per quali fini, lo si potrà arguire ripercorrendo l'esposizione tematica che precede. Varie e complesse sono, nell'apparente linearità dei risultati conseguiti di film in film, le combinazioni. Che Ford non sia l'anima semplice di cui s'è troppo chiacchierato, crediamo di averlo spiegato rintracciando il filo della sua evoluzione intellettuale. Se l'analogia e il contrasto sono i due modi piú consueti in cui luce e suono si uniscono, occorrerebbe ana-

lizzare caso per caso la frequenza con la quale i modi si alternano nello stesso film, il prevalere ora dell'uno ora dell'altro, gli effetti secondari che si producono nel contatto, e cosí via. E si sarebbe ancora all'inizio, perché poi occorrerebbe esaminare la scelta delle inquadrature, i movimenti di macchina, i ritmi del montaggio (ciascuna sequenza e la successione delle sequenze, il traliccio del racconto e le sue deviazioni), l'introduzione e il trattamento del colore (e i suoi rapporti con il bianco e nero precedente). Di fatto, le « norme » narrative cui l'autore si affida sono rimaste sempre abbastanza stabili, e non sono molte, ma le occasioni alle quali sono state applicate costituiscono altrettante varianti (spesso sottili, raffinate addirittura) che ne modificano il significato.

Forse non è ancora arrivato il momento d'una simile analisi. Un po' perché sono pochi i film disponibili, un po' perché troppi pregiudizi (favorevoli o sfavorevoli, encomiastici o denigratori) ancora sopravvivino sul conto del regista. Sebbene sia stato per tanto tempo al centro della storia (del cinema americano, del cinema), Ford nutriva la stessa vocazione di *outsider* che andava estraendo, film dopo film, dalla vita dei suoi personaggi. La nutriva e la coltivava con una ostinazione palese, pur passando di successo in successo, pur volendo essere uno del « mucchio », un lavoratore come gli altri. Anzi, appunto per questo. E in ciò sta la sua coerenza, non solo tematica ma anche formale: la « persistenza » (in continua e anche tortuosa evoluzione) dei suoi moduli è, con ogni probabilità, l'elemento che lo dimostra meglio. Come si vedrà quando, sulla scia delle rivalutazioni e delle « consacrazioni » del neo-western (cui anche Ford mise mano), giungerà il momento dell'analisi linguistica in profondità. I ritmi dell'assalto di *Stagecoach*, l'incalzare dei primi piani di John Carradine, di Thomas Mitchell e di Donald Meek, dei campi medi di John Wayne, dei campi lunghi degli indiani, dei totali della piana, l'eco della fanfara della cavalleria potranno riservare qualche sorpresa. E sicuramente fugheranno molti pregiudizi.

« MI CHIAMO JOHN FORD. FACCIO WESTERN »

« Quando Ford pronunciò la sua celebre frase: " *Mi chiamo John Ford. Faccio western* ", ci fu perplessità a Hollywood. Era la prima volta che la gente di laggiú cominciava a pensare al western come un mezzo espressivo degno di attenzione, e non soltanto come un prodotto smerciabile sempre e dappertutto. Fino a quel momento nessuno si era mai occupato di stabilire quale posto avesse il western nel cinema americano, né quale posto avessero i film nella cultura americana. L'osservazione di Ford provocò accese discussioni. Ci si stupiva del fatto che il grande John Ford si fosse autodefinito in quei termini. Non si riusciva a capire perché. Semmai ci si sarebbe aspettato che si presentasse come l'autore di *The Grapes of Wrath*. Ma io credo che non si possa esaminare il cinema americano se non si tiene conto del western ». Cosí si legge nelle memorie del regista hollywoodiano di origine europea Douglas Sirk (Jon Halliday, « Sirk on Sirk », p. 138). Forse, Ford intendeva dire che *tutti* i suoi film, in un certo senso, sono western.

« Per molto tempo gli europei hanno pensato di abitare un mondo senza un West: un *oecumene* a tre facce composto dall'Europa stessa, dall'Asia e dalla Libia, ossia da un Nord predominante e redento piú un Est e un Sud sussidiari e redimibili. La quarta direzione era considerata chiusa alla colonizzazione e alla conversione dalla invalicabile barriera del Fiume Oceano », osserva Leslie A. Fiedler nel « Ritorno del pellerossa - Mito e letteratura in America », opera capitale che costituisce la piú sicura chiave per apprezzare correttamente il famoso pronunciamento fordiano. Escluso dalla geografia e dalla storia, prosegue Fiedler, l'Occidente continuava a esistere come vagheggiamento fantastico. Sono stati i Celti, gli Irlandesi in particolare, che dalle spiagge delle loro isole periferiche potevano affondare lo sguardo nell'invalicabile barriera del Fiume Oceano, a sognare nel modo piú vario Quel Luogo escluso dal triplice orbis terrarum. « Queste razze hanno mantenuto fede a qualche principio [. . .] che non ha trovato posto nello schema cristiano-sociale europeo. Esse si posero in polarità con la

grande forza invisibile dell'America; guardavano alla terra del sole calante, oltre il grande mare, verso la sconosciuta America. Il loro paradiso era la terra al di là dell'orizzonte, il Tir na Og celtico », ha scritto D. H. Lawrence. Partendo dall'Irlanda la psiche europea ha compiuto la prima traversata verso l'America nell'immaginario « Voyage of Bran », un poema composto probabilmente intorno al 700 dopo Cristo. Nella mitologia irlandese Quel Luogo si chiamava anche Avalon, ed era l'isola dove il buon re Arthur dorme e aspetta il momento della sua seconda venuta. Nessuno meglio dell'irlandese Sean Aloysius O'Fearna poteva dare fondo al mito del West.

L'Occidente, il West, Quel Luogo che stava per essere conosciuto come America, era stato tradizionalmente concepito in maniera contraddittoria. Da una parte era il luogo dove si poteva trovare scampo dal dolore e dalla morte, la nuova Terra Promessa, la terra infinitamente desiderabile, in cui, come fantasticava il « Voyage of Bran »:

> ... non vi è nulla di rozzo o aspro,
> ma musica dolce che giunge all'orecchio.
> Senza dolore, senza tristezza, senza morte.

Dall'altra era il giardino proibito, il rifugio negato da Dio all'uomo dopo la caduta, un paradiso irreparabilmente perduto, un mondo inaccessibile e disabitato. Quando Quel Luogo si rivelò come America, si trasformò in un mondo aperto alla colonizzazione, non piú inaccessibile e disabitato ma abitato da esseri ostili e diversi. Non per questo perse i suoi caratteri di mito, anzi. Il mito di un mondo senza West divenne il mito del West. Fu cosí che Sean Aloysius O'Fearna lo ereditò. John Ford abita un paese ideale che è nello stesso tempo il sogno dell'Europa e un fatto di geografia e di storia. Vive sull'orizzonte perduto di una visione di innocenza che indietreggia di continuo, sulla frontiera, cioè quel margine dove la teoria della bontà innata e il fatto del peccato originale sono venuti a fronteggiarsi e a sbrogliare le loro parabole senza età.

Se l'America identificò se stessa nella fuga precipitosa dall'Europa, questa considerò la scoperta dell'America, l'apertura del West, come una nuova avventura nella vicenda secolare del peccato: la caduta nella piú terribile delle libertà. I primi Americani cercarono di arginare il complesso di colpa della fuga e della separazione dal corpo della madre patria rimanendo il piú possibile figli devoti: Inglesi, Francesi, Spagnoli, in una parola Europei. Ma tale fittizio equilibrio psichico e culturale andò sempre piú in crisi, a mano a mano che una ondata dietro l'altra di schiavi e di immigranti complicavano il quadro dell'appartenenza razziale. Quale poteva essere la risposta alla domanda fatale: che cos'è un Americano? L'unica risposta parve essere nell'azione. Sarebbe stato costruendo il paese che gli Americani avrebbero definito se stessi. Quel Luogo sarebbe stato riaperto di continuo e avrebbe preso il nome di frontiera, un fatto di geografia e di storia non meno che un mito.

Gli Americani dovevano vivere su una frontiera perenne, dove un Americano definiva se stesso in base a coloro che Americani non erano: Indiani, Negri, Irlandesi, Ebrei, Latini, Mediterranei, ecc. Per questa ragione l'archetipo della storia western è l'archetipo della storia americana. Il primo è una storia che narra l'incontro in terra selvaggia di un bianco di origine anglo-sassone (e quasi sempre di religione protestante) con un essere a lui radicalmente estraneo: l'Uomo Rosso. Questo incontro conduce il piú delle volte all'annientamento dell'Uomo Rosso. In altri casi conduce alla trasformazione del bianco di origine anglo-sassone (e di religione protestante) in un tertium quid che non è né Bianco né Rosso. Si assiste pur sempre allo scioglimento delle tensioni create dall'incontro mediante l'eliminazione di uno dei due personaggi archetipici o mitologici, con la forza, oppure mediante un processo rituale o simbolico. Ma quando si sceglie la prima soluzione (ciò che Fiedler chiama « il tipo di soluzione finale americana »), il western viene meno come tale, poiché il West si trasforma in Est, mentre quando si adotta la seconda soluzione si offre la possibilità di un secondo tipo di western, un western secondario o cripto-western che racconta le avventure dell'uomo nuovo americano, il tertium

quid, sullo sfondo della mitica frontiera, alla ricerca di se stesso, come nel piú tradizionale *progress*. Nei modi di questa seconda soluzione ogni storia americana è una storia western, ed è per questa ragione che John Ford ha potuto alludere nel suo pronunciamento a una comune definizione di western valida per *tutti* i suoi film.

La nozione che l'America fu forgiata soprattutto dall'esperienza della frontiera, quantunque di pubblico dominio per piú di due secoli, traeva i suoi accenti piú eloquenti e piú suggestivi negli scritti e nei discorsi dello storico Frederick Jackson Turner, per il quale l'esistenza di una zona di terra libera, il suo continuo arretramento, e l'avanzata dell'insediamento degli Americani verso Ovest bastavano a spiegare lo sviluppo del paese. Nel 1893, cosí si esprimeva lo storico del Wisconsin nella allocuzione alla American Historical Association sul *Significato della frontiera nella vita americana*: « Il risultato è che la mentalità americana deve le sue caratteristiche singolari alla frontiera. La rudezza e la forza combinate all'acutezza e alla curiosità; quella disposizione mentale cosí pratica e sempre pronta ad escogitare espedienti; quella stretta imperiosa attorno alle cose materiali, fallimentare nel campo dell'arte ma efficace nel realizzare grandi fini; quell'energia vigorosa e irrequieta; quell'individualismo dominante, sia che operi per il bene che per il male, eppoi quell'ottimismo e quell'esuberanza che derivano dalla libertà, questi sono i caratteri della frontiera o i caratteri che scaturiscono in ogni luogo per il fatto dell'esistenza della frontiera ». Qui risiedono le radici dei temi tipicamente fordiani: il culto dell'azione, il luogo chiuso, il codice virile.

John Ford si situa nel cuore di una tradizione cinematografica — e a sua volta essa nasce sui caposaldi creati da questo regista « fondatore » — incentrata sulle gesta che hanno dato vita agli Stati Uniti d'America. Quale mezzo supremo di dispiegamento dell'azione, i film di questa tradizione accomunano i loro sforzi nel tentativo di esprimere il processo di definizione subito dagli Stati Uniti d'America e di dare risposta alla domanda sempre risorgente (nella stessa misura in cui la frontiera è perennemente mobile): che cos'è un Americano? È una tradizione il cui primo capo d'ope-

ra è *The Birth of a Nation* (che non a caso influenzò il lavoro futuro di Ford), « forse la miglior pellicola che sia mai stata diretta da un americano » (L. A. Fiedler: « Aspettando la fine », p. 61), e che trova espressione maggiore nei film fordiani e non soltanto nei western puri come *Stagecoach*, *My Darling Clementine*, *Wagon Master*, *Fort Apache* o *She Wore a Yellow Ribbon*, ma anche nei cripto-western *Young Mr. Lincoln*, *The Grapes of Wrath*, *The Last Hurrah*.

Oltre a rappresentare il culmine della prima fase di tale tradizione (contemplando sia la prima soluzione che la seconda, in materia di storie americane), il cinema di Ford ne rappresenta anche il luogo di chiusura. I suoi film possiedono le caratteristiche singolari dell'esperienza della frontiera, e sono generalmente ritratti ottimistici di un sogno che diventa realtà, di un destino che si fa manifesto, in cui la teoria della bontà innata continua a sopravanzare il principio del peccato originale. Ford appartiene a una generazione per la quale la frontiera era una realtà fisica. Gli uomini della frontiera erano suoi amici personali, come Wyatt Earp e Pardner Jones. Del resto il primo western, *The Great Train Robbery* di Edwin S. Porter, si basava su un fatto di cronaca, l'assalto a un treno della Union Pacific nel Wyoming da parte del Mazzo Selvaggio, avvenuto nel 1900, cioè appena tre anni prima. Finché la frontiera era una realtà fisica, la semplice baldanza del progresso e del movimento in avanti bastava a garantire una compensazione allo scacco e al fallimento individuali, alla violenza contro l'uomo e la natura, alla mescolanza delle razze. Con la fine della frontiera quella tradizione è finita. Ed è stato Ford, in *The Man Who Shot Liberty Valance* e *Cheyenne Autumn*, a mostrarne la chiusura.

D. H. Lawrence aveva stigmatizzato la fine della frontiera: « Quando gli ultimi nuclei di vita indiana in America scompariranno, il bianco dovrà far fronte alla forza scatenata del demone del continente . . . ». Fu tra le nevi di Wounded Knee, nel 1896, che si massacrarono gli ultimi indiani ridotti alla disperazione. Se si confronta la data dell'episodio con quella dell'allocuzione di Frederick Jackson Turner, di appena tre anni prima, ci si accorge che il mito della frontiera ha avuto la sua consacrazione quando

ormai era prossima la fine di tutto un processo. Merito di Ford è stato di non essersi limitato a registrare la fine dell'espansione interna dell'America, ma di aver affrontato con coraggio il « demone del continente », ossia le ferite e le lacerazioni che la stessa frontiera aveva aperto. Il tipico protagonista di ogni storia americana è sempre stato un uomo in fuga, ricacciato nel cuore della foresta o in mare aperto, lungo il fiume o nella mischia di qualche lotta, ovunque per evitare le lacerazioni della civiltà. La crisi vera e propria comincia, però, quando agli occhi di un personaggio del genere la frontiera cessa di essere perennemente mobile. Con la fine della frontiera il mondo si vede nuovamente privato del West e ritorna ad essere lo stesso che aveva suscitato il viaggio dantesco di Ulisse.

Ford ha epitomizzato due volte questo evento capitale. La prima ritornando dall'altra parte del Fiume Oceano, all'isola periferica sull'orlo dell'Occidente, alle proprie origini irlandesi, in *Young Cassidy*, dove l'anglofobia dei Padri Fondatori si risolve nel nazionalismo repubblicano di Sean O'Casey, dove l'uomo nuovo americano che è il regista indietreggia davanti al « demone del continente » e ritorna ad essere Sean Aloysius O'Fearna, dove l'uomo in fuga dall'Europa si ricongiunge al corpo della madre patria, facendo collimare l'ultima tappa di un *progress* secolare con l'archetipo di un volontaristico *regressus ad uterum*. La seconda annichilendo il mitico Occidente in un non meno mitico Oriente, con *Seven Women*, dove il western diventa un eastern, la Cina tiene il luogo della frontiera e i Cinesi quello del partner dell'uomo bianco in terra selvaggia. Del resto, come aveva suggerito Henry Nash Smith, in « Virgin Land », l'impulso originario al movimento verso Ovest non si trovava in qualche caratterizzazione particolare della frontiera, ma nel semplice calcolo utilitaristico di scoprire un passaggio per il Pacifico, una via per le Indie, fonte di traffici, commerci e ricchezze.

Dopo la fine della caratterizzazione singolare conosciuta dall'esperienza della frontiera, l'impulso al movimento verso Ovest è l'unico valido per il Ford giunto alla fine del periplo. Cosí si volge verso il West oltre il
 Pacifico, l'Asia, il luogo che potrebbe essere definito l'Estremo Occidente

e il punto terminale dell'Oriente. *Seven Women* non è, in questo senso, che una riattualizzazione dell'errore di Colombo che, giunto sul continente americano, era convinto di trovarsi a Cipango o nel Catai. C'è di piú: in *Seven Women*, il West del West, il West oltre il Pacifico, ritorna ad essere Quel Luogo ostile e inavvicinabile, escluso dalla colonizzazione e dalla conversione. Ancora una volta si assiste all'incontro in terra selvaggia tra i due partner simbolici e mitologici. Ma esso ha, stavolta, mera consistenza parodica. In luogo dell'opposizione uomo bianco di origine anglosassone di religione protestante Vs. uomo rosso (o i suoi sostituti: negri, polinesiani, irlandesi, ebrei, latini, mediterranei) abbiamo qui l'opposizione tra una donna agnostica in fuga davanti al « demone del continente » americano e l'incubo isterico costituito dal piú ostile e dal piú diverso degli esseri, Tunga Khan, « Mike Mazurki, l'uomo peggiore che si possa immaginare », come ha detto A. Sarris. Il loro incontro in Quel Luogo assume i modi slabbrati e distorti dello stupro e si risolve nell'annientamento di uno dei due partner simbolici e mitologici. Ma questa *reductio ad nihil* non è tanto la prima soluzione di ogni storia americana, cioè l'archetipo della storia western in cui il West si presta a diventare Est. Essa ha il solo scopo di evitare la seconda soluzione contemplata da ogni storia americana, l'archetipo del cripto-western in cui il West continua ad essere il West, ossia la risoluzione di una polarità in un tertium quid mediante un processo rituale o simbolico, suggerita qui, parodicamente, in meri termini di scenografia, dallo splendido costume indossato dal Dottor Cartwright e dall'ufficio del rito del veneficio. Il tertium quid che, forse, germina nel grembo violato del Dottor Cartwright — è stata lei, impareggiabile portaparola di Ford, a volere cosí — non vedrà mai la luce.

Il Ford dimenticato, il Ford perduto, la dialettica e l'ambivalenza dell'eroe fordiano, come abbiamo scomposto l'oggetto Ford, non sono che singole tappe nell'itinerario ideale di Sean Aloysius O'Fearna verso Ovest, verso il West, il West del West, Quel Luogo da dove era partito e dove siamo arrivati.

Secondo taluni Hollywood era una grossa macchina commerciale dove i calcoli del box-office corrompevano tutto e tutti, dove la libera espressione era impossibile. Secondo altri Hollywood era una grande officina di creazioni artistiche, paragonabile alle corti dei principi mecenati del Rinascimento italiano, alla Londra degli elisabettiani, alla Vienna di Mozart. Ford non avrebbe dubitato di avere un posto tra i maggiori artisti di questo secolo, nei limiti della seconda accezione, che gli faceva giudicare il suo lavoro un lavoro come un altro. È stata una certa nozione di arte moderna a indicare Hollywood come il piú sordido e onnivoro ripostiglio di costumi e di fondali di teatro. Ford, di fatto, era un artista del passato. L'arte moderna si basa soprattutto sull'autoconsapevolezza e la prepotente asserzione dell'artista. L'artista moderno è solo, tagliato fuori dalle tradizioni del passato, separato dal corpo sociale. Ne consegue la riproposta del concetto di capro espiatorio, nel peggiore dei casi, oppure una dichiarazione di assoluta alterità, nei casi migliori. Invece di sottomettere le sue forze all'impersonalità del processo artistico, l'artista moderno se ne serve per « rincarare » il significato di alterità di ciò che va officiando.

Per i grandi artisti del passato l'arte era una funzione spontanea e quasi naturale in ogni uomo completo. Il significato di una tela di Caravaggio, di una commedia di Shakespeare o di una sonata di Mozart derivava dal coinvolgimento diretto dell'artista nei suoi stessi materiali, come processo organico inserito nel solco di una tradizione consolidata. Ford, avendo una natura di artista del passato, fa le spese del culto dell'arte elevata, secondo il quale esistono opere che distinguono l'eletto dal plebeo, la persona sensibile dalla grossolana. Il favore delle persone elette e sensibili andrà ai cineasti in conflitto con la tradizione hollywoodianaa, posseduti dal demone tipicamente europeo di qualche invadente e « indiscreta » asserzione personale. Si prenda Michelangelo Antonioni, per esempio, che nella *Notte* non manca di attirare l'attenzione dello spettatore sui « Sonnambuli » di Herman Broch, o che, nell'*Avventura*, lascia che il tono di una scena cruciale sia determinato dalla presenza di « Tenera è la notte ».

Sovente ciò che passa per arte elevata è il segno di questa « indiscrezione ». D'una cosa lo spettatore è sicuro: che il regista, con la sua indiscrezione, o ostentazione o affettazione, intende significare che i libri in questione significano qualcosa. Non importa il significato effettivo, determinato dal tessuto dell'opera e dai suoi rapporti intertestuali. Conta lo stimolo, affinché lo spettatore sia indotto a esclamare: « Toh, un simbolo, che vorrà dire? Com'è profondo! ». Questo tipo di effetto è totalmente estraneo a Ford. Il tono della scena fordiana non deriva da qualcosa che può essere intellettualizzato e staccato dalle immagini, ma dalla incidenza della recitazione, del montaggio, della gestualità, dall'espressione dei volti, dal gioco degli sguardi, dai valori dello scenario e dello sfondo, dei dialoghi, degli effetti di luce e di colore, dall'angolazione dell'inquadratura, dal movimento della macchina da presa. In breve, da ciò che è il cinema.

Per molto tempo Hollywood ha prestato sensibile orecchio alla critica e alla teoria cinematografica favorevoli al realismo. I registi hollywoodiani dal canto loro si consideravano realisti. Ma la loro nozione di realismo poggiava soprattutto sua una dimenticanza: non tenevano conto della stilizzazione e dell'articolazione sintattica del film. Oggi si comincia a tenerne conto in tutti i mezzi di espressione artistica. Sempre piú spesso, quando si va a teatro, si sente dire: « Guarda, un gag nello stile del vecchio vaudeville ». Duvunque, la cosiddetta commedia realistica è caduta in discredito. Durante la visione di un film, la gente sempre piú spesso commenta: « Questo sí che è un film! ». È un gusto che si può chiamare "camp", "pop" o in qualsiasi altra maniera: il fatto è che vanno rapidamente aumentando gli spettatori che cominciano ad accorgersi che i film possiedono talune specifiche qualità artistiche. Questi « plebei », è ovvio, non si annoieranno mai e troveranno sempre fonte di diletto in un film di John Ford.

Negli ultimi film — ha osservato Andrew Sarris — è come se Ford guardasse indietro alla sua carriera. Dice il critico americano che queste opere ricordano le ultime opere di Rembrandt, in cui l'artista eliminò tutti i manierismi e non lasciò nulla fuori della nuda espressione. L'esempio

migliore è *Seven Women*. All'inizio le sette donne, tutte nevrotiche in maniere diverse, sono radunate nel loro avamposto e parlano di predoni. Ecco all'improvviso l'apparizione di Mike Mazurki. Arriva a spron battuto, nei panni di Tunga Khan, coi suoi cavalieri Mongoli, e sfascia tutto. L'azione ha una specie di esagerazione comica e selvaggia. Ma in questo quadro esasperato si volgono delicatissime sfumature di un rigore che è tanto piú sconvolgente quanto piú inatteso. Quando, alla fine, Anne Bancroft si mostra in costume per pronunciare l'ultima battuta : « Sporco bastardo! », e sferra il calcio alla ciotola del veleno, non si coglie altro che uno sprazzo di luce, accompagnato dal piú lineare carrello indietro. Poi lo schermo si oscura.

FILMOGRAFIA

Le fonti da cui ricaviamo i dati sono: *An Index to the Films of John Ford* (William Patrick Wooten), « Sight and Sound », « Index Series », 13, 1948; *The Films of John Ford*; « Films in Review », marzo 1963; « Présence du cinéma » 21 1965; « Cahiers du cinéma » 183, 1966; e specialmente Peter Bogdanovich, *John Ford*, University of California Press, 1968 (quest'ultima, che utilizza e integra accuratamente le precedenti, è ricca di materiali di prima mano, attinti agli annali della Academy of Motion Picture Arts e agli archivi degli Universal Studios: costituisce una delle migliori ricerche filologiche di cui disponga la storia del cinema. Se possediamo una filmografia pressoché esauriente di Ford, lo dobbiamo a Bogdanovich).

La ricostruzione della carriera di Ford, oggi in gran parte possibile, rende la filmografia eccezionalmente lunga, sia per il numero di film che il regista ha girato nell'arco di 52 anni sia per l'opportunità di corredare ogni opera di alcune indicazioni essenziali (il soggetto o le circostanze della lavorazione o altro, soprattutto per il periodo del muto). I titoli dei film sono dati in originale, con l'indicazione fra parentesi dei titoli delle versioni italiane (nei casi in cui un film non sia stato proiettato in Italia, si fornisce la traduzione letterale, preceduta da t.l.). Di ogni film si indica la lunghezza o la durata (per la conversione in metri delle misure originali in piedi si ricordi che un piede corrisponde a cm 30,4).

Ragioni di spazio hanno consigliato di far uso di abbreviazioni (non solo per il grande numero di film da schedare ma anche perché si è preferito, ovunque possibile, abbondare nei dati d'ogni singolo film, data l'importanza che gli stessi elementi di secondo piano rivestono per la ricostruzione della carriera fordiana). Sono le seguenti: *r.* (regia), *s.* (soggetto), *sc.* (sceneggiatura), *di* (dialoghi), *p.* (produttore), *p.e.* (produttore esecutivo), *p.a.* (produttore associato), *f.* (fotografia), *a.d.* (art director o scenografo), *s.d.* (set decorator o arredatore), *mu.* (musica), *m.* (montaggio), *co.* (costumi), *e.s.* (effetti speciali), *fon.* (fonico), *a.r.* (aiuto regista), *l.* (lunghezza), *du.* durata), *int.* (interpreti - i nomi degli attori sono accompagnati tra parentesi dal nome dei personaggi interpretati). Si è indicata infine con una *d.* (distribuzione) la traduzione di « release », che designa la prima programmazione negli Stati Uniti.

1914 LUCILLE LOVE - THE GIRL OF MISTERY (t.l.: *Lucille Love - La ragazza del mistero*). Universal-Gold Seal.

r.: Francis Ford; *s.*: « The Master Pen » (pseudonimo di Francis Ford e Grace Cunard; *int.*: Grace Cunard (Lucille Love), Francis Ford (Hugo Loubeque), Harry Rattenbury, Ernest Shields, E. M. Keller.

Serial composto di 15 puntate (due rulli ciascuna), da programmarsi una alla settimana, a partire da martedì 14 aprile. Il primo prodotto dalla Universal: melodramma basato sul solito triangolo e intrighi di spie.

LUCILLE, THE WAITRESS (t.l.: *Lucille cameriera*). Universal.

r.: Jack Ford; *s.*: Bide Dudley. Serie di quattro episodi di due rulli ciascuno.

She Wins a Prize and Has Her Troubles: L. entra in possesso del biglietto vincente di una lotteria, e il premio corrispondente è uno scimmione che si dà alla fuga provocando un'infinità di guai e mettendo nei pasticci la padroncina (girata dal 17 al 17 marzo).

Exaggeration Gets Her in All Kinds of Trouble: si sparge la voce, priva di fondamento, che L. ha ereditato mezzo milione di dollari (girato dal 19 marzo al 3 aprile).

She Gets Mixed Up in a Regular « Kid Calamity »: L. fa la balia e provoca il caos confondendo i bambini (girato dal 3 al 10 aprile).

Her Near Proposal: L. e compagni passano al setaccio la spazzatura della città alla ricerca di una presunta offerta di matrimonio da parte di un vecchio miliardario (girato dal 20 al 28 aprile).

Notizie di questo serial si trovano negli archivi della Universal, senza alcuna indicazione del « cast » o altra informazione, a parte un riassunto completo di ciascun episodio. Nulla si sa della programmazione. Ford stesso ammise di non ricordarsene. Aveva allora 19 anni ed è molto improbabile che abbia potuto dirigerlo lui. Non fosse per le date di inizio e di conclusione delle riprese si direbbe trattarsi semplicemente di progetti mai realizzati. Tuttavia, nel 1914, alla Universal scoppiò un incendio che distrusse alcuni negativi: forse questo era uno dei film andati perduti (un paio di episodi basati sugli stessi personaggi furono realizzati dalla medesima società nel 1916). Bogdanovich li include nella filmografia se non altro per offrire un'ulteriore testimonianza dello stato miserando in cui versa la storia del cinema (dopo tutto, il fatto è accaduto nemmeno sessant'anni fa).

I film che seguono sono probabilmente soltanto una parte di quelli cui Ford deve aver lavorato tra il 1914 e il 1917, quando esordí nella regia. I dati che riferiamo sono incompleti e inesatti (spesso Ford svolgeva mansioni diverse da quelle di attore); non si usava all'epoca accreditare altri incarichi all'infuori di quelli del regista, del produttore (a quei tempi sinonimo di regista), del soggettista e in alcuni casi dell'operatore. Comunque, sono opere rappresentative del tipo di tirocinio compiuto. E dell'energia che occorreva possedere per lavorare quasi 52 settimane l'anno alla *fabbricazione* di film.

THE MYSTERIOUS ROSE (t.l.: *La rosa misteriosa*). Universal-Gold Seal *r.*: Francis Ford; *s.*: Grace Cunard; *l. d.*: 2 rulli; 24 Novembre; *int.*; Francis Ford (detective Phil Kelley); Grace Cunard (Lady Raffles), Jack Ford (« Bull » Feeney, suo complice), Harry Schumm, Wilbur Higby, Eddie Boland.
Un episodio della serie di « modern detective plays » (protagonisti la scaltra Lady Raffles e il detective Kelley) che Francis Ford e Grace Cunard girarono periodicamente fino al 1916. Riprese: 7-15 agosto 1914.

1915 THE BIRTH OF A NATION - THE CLANSMAN (NASCITA DI UNA NAZIONE). Epoch Producing Corporation.
s. e *r.*: D.W. Griffith; *l.*: 12 rulli; *d.*: 8 febbraio.
Fra le migliaia di comparse, nei panni di un membro del Klu Klux Klan, appare Ford.

THREE BAD MEN AND A GIRL (t.l.: *Tre birbanti e una ragazza*). Universal-101 Bison.
r.: Francis Ford; *s.*: Grace Cunard; *l.*: 2 rulli; *d.*: 20 febbraio; *int.*: Francis Ford (Joe), Grace Cunard (la ragazza), Jack Ford (Jim), Major Paleolagus (Shorty), Leis Short (lo secriffo), F. J. Denecke (il suo aiuto).
Tre onesti cittadini sono scambiati per malfattori. Catturati e imprigionati, in circostanze fortunose riescono a fugggire (senza poter recuperare le loro armi) e catturano, servendosi dei soli pugni, i veri fuorilegge. Riprese: 23-29 dicembre 1914.

THE HIDDEN CITY (t.l.: *La città nascosta*). Universal-101 Bison.
r.: Francis Ford; *s.*: Grace Cunard; *l.*: 2 rulli; *d.*: 27 marzo; *int.*: Francis Ford (tenente Johns), Jack Ford (suo fratello), Grace Cunard (la principessa della Città nascosta), Eddie Polo (il suo Ministro).
Melodramma sullo sfondo del deserto, in India, basato sulla ricerca di una leggendaria città sepolta. Riprese: 23 gennaio-8 febbraio 1915.

THE DOORWAY OF DESTRUCTION (t.l.: *La porta della distruzione*). Universal-101 Bison.
r.: Francis Ford; *s.*: Grace Cunard; *a.r.*: Jack Ford; *l.*: 2 rulli; *d.*: 17 aprile; *int.*: Francis Ford (Colonnello Patrick Feeney), Jack Ford (suo fratello Frank), Howard Daniels (suo fratello Edward), Mina Cunard (Cecilia McLean, la sua fidanzata), Harry Schumm (generale McLean, il padre di lei).
Allo scoppio della rivolta dei Sepoys (soldati indigeni dell'esercito anglo-indiano durante l'occupazione coloniale) gli inglesi affidano a un reggimento di irlandesi una missione suicida: forzare il blocco di una città assediata. Il colonnello Feeney guida i suoi uomini alla vittoria (al quarto assalto) sventolando la bandiera irlandese. Issatala sulla porta della città, grida agli inglesi: « Entrate fottuti bastardi, adesso che gli irlandesi hanno steso una guida di velluto ai vostri piedi! ». Riprese: 26 febbraio-4 marzo 1915. Il film ebbe un titolo provvisorio: *The Flag of Old Erin* (t.l.: *La bandiera della Vecchia Irlanda*).

THE BROKEN COIN (t.l.: *La moneta spezzata*). Universal.
r.: Francis Ford; *sc.*: Grace Cunard (da un soggetto di Emerson Hough); *a.r.*: Jack Ford; *l.*: serial di 22 puntate (2 rulli ciascuna); *d.*: 21 giugno, la prima (le seguenti a distanza d'una settimana l'una dall'altra); *int.*: Grace Cunard (Kitty Gray), Francis Ford (il conte Federico), Eddie Polo, Mina Cunard, Jack Ford, Harry Mann, Harry Schumm, Ernest Shields, Carl Laemmle, fondatore della Universal, nella parte di se stesso (nel primo e nell'ultimo episodio).
La ricerca delle due metà di una moneta che contiene la mappa di un inestimabile tesoro. Nel primo e nell'ultimo episodio compare Carl Laemmle, il fondatore della Universal, nella parte di se stesso. Gli esterni furono girati a Bisbee (California).

THE LUMBER YARD GANG (t.l.: *La banda del deposito di legname*), Universal-Rex.

r.: Francis Ford; *s.*: Grace Cunard; *l.*: 933 piedi; *d.*: 15 febbraio; Francis Ford (detective Phil Kelley), Elise Maison (Cecil McLean), Jack Ford (suo fratello, il capo della banda), William White (il capo dei detective), Danny Bowen (il capo della polizia).
« Detective story » imperniata su scontri tra « gangsters » e poliziotti. Riprese: 26-29 novembre 1915.

CHICKEN-HEARTED JIM (t.l.: *Jim Cuor di Pulcino*). Universal-Rex.
s. e *r.*: Francis Ford; *l.*: 936 piedi; *d.*: 27 aprile; *int.*: Francis Ford (Jim), Mary Ford e Jo Ford (le sue sorelle), John A. Ford (suo padre), Abbie Ford (sua madre), Cecil McLean (Jib), Phil Kelley (il padre di lei), Pat Ford (l'ufficiale in seconda), Jack Ford e Eddie Ford (gli attaccabrighe).
Il protagonista è reputato un codardo, ma in occasione di un ammutinamento dà prova di grande coraggio. Riprese: 10-17 novembre 1915. Il titolo precedente suonava: *Chicken-Hearted Bill* (t.l.: *Bill Cuor di Pulcino*).

PEG O'THE RING (t.l.: *Peg della pista*). Universal.
r.: Francis Ford, Jacques Jaccard; *s.*: Grace Cunard; *f.*: Harry Gant, Abel Vallet; *l.*: serial in 15 puntate (2 rulli ciascuna, salvo la prima (le altre a scadenza settimanale); *int.*: Grace Cunard (Peg, la madre di Peg), Francis Ford (Dottor Lund, Jr.), Mark Fenton (Dottor Lund, Sr.), Jack Ford (il suo complice), Pete Gerald (Flip), Jean Hathaway, (la signora Lund), Irving Lippner (Marcus, l'indù), Eddie Boland (il suo compagno), Ruth Stonehouse, Charles Munn, G. Raymond Nye, Eddie Polo.
Melodramma sullo sfondo del circo. Protagonista una ragazza in preda allo choc, dopo che la madre è stata azzannata da un leone.

THE BANDIT'S WAGER (t.l.: *La scommessa del bandito*). Universal-Big U.
r.: Francis Ford; *s.*: Grace Cunard; *l.*: 1 rullo; *d.*: 5 novembre; *int.*: Francis Ford (il bandito), Grace Cunard (Nan Jefferson), Jack Ford.
Un uomo del West insegna la prudenza alla sorella proveniente dall'Est, facendo finta di essere un bandito mascherato.
È possibile che Jack Ford abbia preso parte a qualcuna delle 16 puntate del serial del fratello Francis *The Purple Mask* (t.l.: *La maschera di porpora*), anche se mancano le prove.

THE TORNADO (t.l.: *Il tornado*). Universal-101 Bison.
s. e *r.*: Jack Ford; *l.*: 2 rulli; *d.*: 3 marzo; *int.*: Jack Ford (Jack Dayton, l'uomo senza pistola), Jean Hathaway (sua madre, di origine irlandese). John Duffy (Slick), Pete Gerald (il banchiere), Elsie Thornton (sua figlia Bess), Duke Worne (Lesparre, il capo dei banditi).
Lesparre e la sua banda fanno una scorreria a Rock River, rapinano il « saloon » e la banca e rapiscono la figlia del banchiere. Questi offre una ricompensa di 5 mila dollari a chi la riporti sana e salva. Jack riesce nell'intento senza fare uso delle armi.

THE TRAIL OF HATE (t.l.: *La pista dell'odio*). Universal-101 Bison.
s. e *r.*: Francis; *l.*: 2 rulli; *d.*: 28 aprile; *int.*: Jack Ford (il tenente), Louise Granville (la ragazza), Duke Worne (il capitano), Jack Lawton.
Il film è da qualche fonte attribuito a Jack, ma secondo il « Motion Picture News » del 28 aprile 1917 fu diretto dal fratello Francis. La storia presenta analogie con l'ultima serie di Lucille Love: un giovane tenente dell'esercito salva una ragazza dai banditi e la sposa; più tardi, nelle Filippine, la ragazza fugge con un odioso capitano. Allorché i due fuggiaschi sono catturati dagli indigeni, il tenente salva entrambi, ma rifiuta di perdonare la ragazza.

THE SCRAPPER (t.l.: *L'attaccabrighe*). Universal-101 Bison.
s. e *r.*: Jack Ford; *f.*: Ben Reynolds; *l.*: 2 rulli; *d.*: 9 giugno; *int.*: Jack Ford (Buck, l'attaccabrighe), Louise Granville (Helen Dawson), Duke Worne (Jerry Martin, il lenone), Martha Hayes, Jean Hathaway.
Stanca della vita del ranch, la ragazza di Buck se ne va in città e involontariamente finisce in un bordello. Buck guida una mandria in città, ed è adescato da una prostituta che lo conduce al lupanare: giusto in tempo per salvare la sua ragazza dalle grinfie del lenone Martin.

THE SOUL HERDER (t.l.: *Il pastore di anime*). Universal-101 Bison.
r.: Jack Ford; *s.*: George Hively; *f.*: Ben Reynolds; *l.*: 3 rulli; *d.*: 7 agosto; *int.*: Harry Carey (Cheyenne Harry), Jean Hersholt (il prete), Elizabeth James (sua figlia), Molly Malone, Fritzi Ridgeway, Duke Lee, Vester Pegg, Bill Gettinger, Hoot Gibson.
Harry è cacciato dalla città e durante la traversata del deserto si imbatte in un prete e la sua famiglia. Allorché quest'ultimo perde la vita durante un attacco indiano, Harry si prende cura della figlioletta. Quindi indossa la tonaca e redime l'intera città. Il film era nato con

un titolo diverso: *The Sky Pilot* (t.l.: *La guida celeste*). Ebbe una riedizione nel 1922, ridotto a 2 rulli.

CHEYENNE'S PAL (t.l.: *Il compagno di Cheyenne*). Universal-Star Featurette.
r.: Jack Ford; *sc.*: Charles J. Wilson, Jr. (da un soggetto di Ford); *f.*: Friend F. Baker; *l.*: 2 rulli; *d.*: 13 agosto; *int.*: Harry Carey (Cheyenne Harry), Jim Corey (Noisy Jim), Gertrude Aster (la ragazza della sala da ballo), Vester Pegg, Steve Pimento, Bill Gettinger, Hoot Gibson, Ed Jones (i cowboys), Pete Carey (Cactus, il cavallo).
Trovandosi al verde, Harry deve vendere, a malincuore, il cavallo Cactus a un sottufficiale della marina inglese. Quando apprende che il carico di cavalli è diretto in Francia — dove probabilmente saranno ammazzati — si procura un lavoro a bordo della nave e la notte stessa salta in mare assieme al fido Cactus. Colto sul fatto, ottiene dal comandante di tenere il cavallo purché ne riscatti il prezzo con il suo lavoro.
Riprese: 20-23 maggio 1917.

STRAIGHT SHOOTING (t.l.: *Centro!*). Butterfly-Universal.
r.: Jack Ford; *s.* e *sc.*: George Hively; *f.*: George Scott; *l.*: 5 rulli; *d.*: 27 agosto; *int.*: Harry Carey (Cheyenne Harry), Molly Malone (Joan Sims), Duke Lee (Thunder Flint), Vester Pegg (Fremont) Hoot Gibson (Danny Morgan), George Barrell (Sweetwater Sims), Ted Brooks (Ted Sims), Milt Brown (Black-Eyed Pete).
È il primo lungometraggio di Ford.
Harry viene assunto dagli allevatori per combattere al loro fianco contro i coloni. Ma, dopo avere scoperto che gli allevatori sono il terrore della regione, passa dall'altra parte.
Ridotto in due rulli, il film sarà riedito nel gennaio 1922 con il titolo *Straight Shootin'*.

THE SECRET MAN (t.l.: *L'uomo segreto*). Butterfly-Universal.
r.: Jack Ford; *s.* e *sc.*: George Hively; *f.* Ben Reynolds; *l.*: 5 rulli; *d.*: 1° ottobre; *int.*G; Harry Carey (Cheyenne Harry), Morris Foster (Beauford), Elizabeth Jones (sua figlia), Vester Pegg (lo sceriffo), Elizabeth Sterling (sua sorella Molly), Bill Gettinger (il caposquadra), Steve Clemente (Pedro, il postiglione), Hoot Gibson.
La prima parte della storia anticipa *Marked Men* e *Three Godfathers*.
Inseguito dagli uomini della legge, Harry si imbatte nella figlioletta

del suo amico Beauford (sopravvissuta a un incidente di diligenza, sta morendo di sete) e la riporta in città, pur sapendo che ciò provocherà la sua cattura. Non mancano altre complicazioni: Molly, la sorella dello sceriffo, e Beauford si sono sposati in segreto, ma Harry saprà venire a capo anche di questo.

A MARKED MAN (t.l.: *Un uomo segnato*). Butterfly-Universal.
s. e *r.*: Jack Ford; *sc.*: George Hively; *f.*: John W. Brown; *l.*: 5 rulli; *d.*: 29 ottobre; *int.*: Harry Carey (Cheyenne Harry), Molly Malone (Molly Young), Harry Rattenbury (suo padre), Vester Pegg (Kent), Mrs. Towsend (la madre di Harry), Bill Gettinger (lo sceriffo), Hoot Gibson.
Kent riporta Harry sulla via del crimine. I due compiono una rapina ai danni di una diligenza, durante la quale il primo uccide il conducente. Un gruppo di « vigilantes » (comitato di cittadini con autorità legale che lo sceriffo può radunare in caso di disordini) li cattura. Allorché Harry sta per essere impiccato, giunge un telegramma che lo avverte dell'arrivo della madre. Lo sceriffo gli consente allora di fingere di essere un onesto cittadino, finché la donna non sia ripartita. Rimesso in prigione, Harry ottiene la commutazione della pena grazie alla testimonianza di uno dei passeggeri della diligenza, che indica in Kent il vero assassino.
Un *remake* del film sarà realizzato tre anni dopo da un altro fratello di F., Edward: *Under Sentence* (t.l.: *Sotto giudizio*).

BUCKING BROADWAY (t.l.: *All'assalto del viale*). Butterfly-Universal.
r.: Jack Ford; *p.*: Harry Carey; *s.* e *sc.*: Geroge Hively; *f.*: John W. Brown; *l.*: 5 rulli; *d.*: 24 dicembre; *int.*: Harry Carey (Cheyenne Harry), Molly Malone (Helene Clayton); L. M. (suo padre), Vester Pegg (Thornton).
È simile a *The Scrapper*: Helen scappa con Thornton proprio il giorno dell'annuncio del fidanzamento con Harry. Questi la insegue e la ritrova già abbondantemente delusa. Dopo una zuffa sui tetti, Harry e compagni hanno ragione di Thornton e della sua banda.

1918 THE PHANTOM RIDERS (t.l.: *I cavalieri fantasma*). Universal-Special Feature.
r.: Jack Ford; *p.*: Harry Carey; *sc.*: George Hively (da un soggetto

di Henry McRae; *f.*: John W. Brown; *l.*: 5 rulli; *d.*: 28 gennaio; *int.*: Harry Carey (Cheyenne Harry), Molly Malone (Molly), Buck Conners (suo padre), Vester Pegg (il capo della banda), Bill Gettinger (Dave Bland), Jim Corey (il caposquadra).
Bland si è impossessato di alcuni pascoli del Governo e con i suoi cavalieri mascherati terrorizza gli « homesteaders » (i coloni che hanno avuto in concessione quei terreni dallo Stato). Assieme ai « rangers » (corpo di truppe a cavallo), Harry sbaraglia la banda di Bland e conquista il cuore di Molly, alla quale i fuorilegge hanno ucciso i genitori. Riprese: 8-27 settembre 1917.

WILD WOMEN (t.l.: *Donne selvagge*). Universal-Special.
r.: Jack Ford; *p.*: Harry Carrey; *s.* e *sc.*: George Hively; *f.*: John W. Brown; *l.*: 5 rulli; *d.*: 25 febbraio; *int.*: Harry Carey (Cheyenne Harry), Molly Malone (la principessa), Martha Maddox (la regina), Vester Pegg, Ed Jones, E. Van Beaver, W. Taylor.
Dopo aver vinto un « rodeo », Harry e compagni fanno bisboccia. Ubriachi, sono drogati e portati a bordo di una nave, che finirà per incagliarsi in un'isola dei Mari del Sud, governata da una dispotica regina. Costei si invaghisce di Harry, ma egli preferisce la principessa. Quando sta per farla sua, Harry si sveglia. Con un terribile mal di capo.

THIEVES' GOLD (t.l.: *L'oro dei ladri*). Universal-Special Feature.
r.: Jack Ford; *sc.*: George Hively (da *Back to the Right Trail* di Frederick R. Bechdolt); *f.*: John W. Brown; *l.*: 5 rulli; *d.*: 18 marzo; *int.*: Harry Carey (Cheyenne Harry), Molly Malone (Alice Norris), L. M. Wells (Savage), Vester Pegg (Simmons, un bandito), John Cook (Larkin, il postiglione), Harry Tenbrook, M. K. Wilson, Martha Maddox.
L'irrequieto Harry si allontana dal ranch di Savage e si mette con Simmons. Durante la fuga per la rapina di un carico d'oro, Harry ferma la diligenza i cui cavalli hanno preso la mano al conducente, salva la passeggera, Alice Norris, ma finisce nelle mani della legge. Savage lo fa scarcerare. Harry e Alice si innamorano, ma la ragazza scopre il suo passato e lo lascia. Alla resa dei conti, in mezzo al deserto, Harry uccide Simmons ma rimane a sua volta ferito. Lo ritrova Alice, che non esiterà a salvargli la vita e a perdonarlo.

THE SCARLET DROP (t.l.: *La goccia scarlatta*). Universal-Special.

r.: Jack Ford; *sc.*: George Hively (da un soggetto di Ford); *f.*: Ben Reynolds; *l.*: 5 rulli; *d.*: 22 aprile; *int.*: Harry Carey (Kaintuck Harry Ridge), Molly Malone (Molly Calvert), Vester Pegg (il capitano Marley Calvert), M. K. Wilson (Graham Lyons), Betty Schade, Martha Maddox, Steve Clemente.
Allo scoppio della Guerra Civile, Kaintuck Harry Ridge cerca di arruolarsi nelle file dell'Unione, ma Calvert lo respinge: non c'è bisogno di « spazzatura bianca » (cosí sono chiamati i bianchi poveri). Per vendicarsi diventa un fuorilegge. Allorché si imbatte nella sorella di Calvert, Molly, la rapisce. Ma i due si innamorano. In seguito deve difenderla contro Lyons, un ricattatore che ha scoperto che la ragazza è figlia di una donna di colore. Ricercato per aver ucciso il ricattatore, Kaintuck è nascosto da Calvert (appreso il fatto, questi ha cambiato idea sul suo conto) in una soffitta. Ma la sua presenza è rivelata da una goccia di sangue che cade dal soffitto (Kaintuck perde sangue per la ferita riportata nel duello con Lyons). Fortunatamente riesce a fuggire e ritornare da Molly.

HELL BENT (t.l.: *Indemoniato*). Universal-Special Attraction.
r.: Jack Ford; *s.* e *sc.*: Ford, Henry Carey; *f.*: Ben Reynolds; *l.*: 5.700 piedi; *d.*: 29 giugno; *int.*: Harry Carey (Cheyenne Harry), Neva Gerber (Bess Thurston, la sua ragazza), Duke Lee (Cimarron Bill), Vester Pegg (Jack Thurston), Joseph Harris (Beau, un bandito), M. K. Wilson, Steve Clemente.
Harry si lascia sfuggire l'occasione di sgominare la banda di Beau, perché ne fa parte anche il fratello della sua ragazza. Costei interterpreta il fatto come segno di viltà. Beau rapisce la ragazza di Harry e questi lo insegue. Alla resa dei conti, in mezzo al deserto, rimangono feriti entrambi. Dei cavalli se ne salva soltanto uno. Harry manda la ragazza in cerca di aiuto. I due uomini si mettono in viaggio a piedi. Beau muore durante una tempesta di sabbia. Harry si salva.

A WOMAN'S FOOL (t.l.: *Inganno di donna*). Universal-Special Attraction.
r.: Jack Ford; *sc.*: George Hively (dal romanzo *Lin McLean* di Owen Wister); *f.*: Ben Reynolds; *d.*: 60'; *d.*: 12 agosto; *int.*: Harry Carey (Lin McLean), Betty Schade (Katie), Roy Clark (Billy), Molly Malone (Jessie).

Katie, la ragazza di Lin, fugge con un commesso viaggiatore che poi si rivela essere suo marito. Lin trova il figlio di lei, Bill, che la donna aveva abbandonato, lo adotta e sposa Jessie. Dopo essere tornata e aver tentato di far naufragare il loro matrimonio, Katie si uccide.

THREE MOUNTED MEN (t.l.: *Tre uomini a cavallo*). Universal-Special Attraction.
r.: Jack Ford; *s.* e *sc.*: Eugene B. Lewis; *f.*: John W. Brown; *l.*: 6 rulli; *d.*: 7 ottobre; *int.*: Harry Carey (Cheyenne Harry) Joe Harris (Buck Masters), Neva Gerber (Lola Masters), Harry Carter (il figlio del guardiano), Ella Hall.
Il figlio del guardiano della prigione promette ad Harry la libertà se riuscirà ad acciuffare un ricattatore. Una volta fuori, Harry scopre che costui intende svaligiare una diligenza. Avverte gli uomini della legge, e il malfattore è arrestato. Ma alla scoperta che la sua ragazza, Lola, è sorella dell'arrestato, Harry e i suoi fratelli lo aiutano a fuggire.
Alcune filmografie accreditano Ford nel cast del serial di Francis *The Silent Mistery* (1918-19), e come co-regista di *The Craving* (1919). Ford negò, attribuendone la paternità al fratello e i documenti della Universal gli danno ragione.

1919 ROPED (t.l.: *Preso al laccio*). Universal-Special.
r.: Jack Ford; *s.* e *sc.*: Eugene B. Lewis; *f.*: John W. Brown; *l.*: 6 rulli; *d.*: 13 gennaio; *int.*: Harry Carey (Cheyenne Harry), Neva Gerber (Aileen Judson Brown), Molly McConnell (la signora Judson Brown), J. Farrell McDonald (il maggiordomo), Arthur Shirley (Ferdie Van Duzen).
Per scherzo, gli amici di Harry pubblicano un annuncio matrimoniale a nome suo su un giornale dell'Est. La signora Brown, donna carica di debiti, costringe la figlia Aileen a rispondere. I due s'incontrano, s'innamorano e si sposano. Harry non fa bella figura in società e la suocera si adopera per far naufragare il matrimonio. Di ritorno al ranch Harry riceve un telegramma dal maggiordomo che lo avverte della trama ordita ai suoi danni. Harry parte con gli amici e rimette le cose a posto.

THE FIGHTING BROTHERS (t.l.: *I fratelli rivali*). Universal.
r.: Jack Ford; *sc.*: George Hively (da un soggetto di George C. Hull);

f.: John W. Brown; *l.*: 2 rulli; *d.*: 10 marzo; *int.*: Pete Morrison (lo sceriffo Pete Larkin), Hoot Gibson (Lonnie Larkin), Yvette Mitchell (Conchita), Jack Woods (Ben Crawley), Duke Lee (Slim).
Quando il fratello dello sceriffo Larkin è ingiustamente accusato di un delitto, lo sceriffo non esita e lo mette in prigione. Ma, compiuto il suo dovere, getta la stella e aiuta il fratello a fuggire. Riprese: 8-15 febbraio 1919.

A FIGHT FOR LOVE (t.l.: *Lotta per amore*). Universal-Special Attraction.
r.: Jack Ford; *s.* e *sc.*: Eugene B. Lewis; *f.*: John W. Brown; *l.*: 6 rulli; *d.*: 24 marzo; *int.*: Harry Carey (Cheyenne Harry), Joe Harris (Black Michael), Neva Gerber (Kate McDougall), Mark Fenton (Angus McDougall, suo padre), J. Farrell McDonald (il prete), Princes Neola Mae (Piccolo Daino), Chief Big Tree (Cervo Veloce).
La polizia a cavallo del Nord Ovest dà la caccia a Harry, accusato dell'omicidio di un ragazzo indiano. L'unico testimone del fatto è un prete, il quale non può riferire ciò che ha effettivamente visto poiché il vero assassino, Black Michael, gli ha confessato il delitto. Quando Michael rapisce Kate, Harry li insegue fino a un rifugio sul fiume. Durante la lotta Michael precipita in una gola. Morente, confessa il misfatto, ma stavolta alla legge. Gli esterni furono girati a Big Bear, in California.

BY INDIAN POST (t.l.: *All'agenzia per gli affari indiani*). Universal.
r.: Jack Ford; *sc.*: H. Tipton Steck (da *The Trail of the Billy-Doo* di William Wallace Cook); *l.*: 2 rulli; *d.*: 12 aprile; *int.*: Pete Morrison (Jode McWilliams), Duke Lee (Owens), Magda Lane (Peg Owens), Ed Jones (Stumpy, il cuoco), Jack Woods (Dutch), Arley Chambers (Fritz), Hoot Gibson (Chub), Jack Walter (Andy), Otto Myers (Swede), Jim Moore (Due Corna, un indiano).
Jode che ama Peg, si fa scrivere una lettera d'amore da Stumpy, il quale la copia da un libro libertino. Mentre Jode dorme, gli altri cowboys scoprono la lettera e l'affiggono alla porta degli alloggi, dove la trova un indiano. Ammirato dal tono forbito, questi la stacca per mostrarla a tutti quelli che incontra. Jode lo insegue per impedirglielo, ma prima di riuscirvi la lettera finisce nelle mani di Peg — e ottiene l'effetto sperato. Inizio riprese: 18 febbraio 1919.

THE RUSTLERS (t.l.: *I razziatori*). Universal.
r.: Jack Ford; *s.* e *sc.*: George Hively; *f.*: John W. Brown; *l.*: 2 rulli; *d.*: 26 aprile; *int.*: Pete Morrison (Ben Clayburn), Helen Gibson (Nell Wyndham, la direttrice dell'ufficio postale), Jack Woods (lo sceriffo Buck Farley), Hoot Gibson (il suo aiuto).
Camuffato da innocuo allevatore di pecore, Clayburn è in realtà un « ranger » inviato dal Governo a Point Rock per scovare i capi di una banda di ladri di bestiame. Accusato di essere lui uno di questi, finirebbe linciato se Nell non lo salvasse e lo aiutasse a fare una retata dei veri razziatori. Riprese: 28 febbraio-8 marzo 1919.

BARE FISTS (t.l.: *A pugni nudi*). Universal-Special.
r.: Jack Ford; *sc.*: Eugene B. Lewis (da un soggetto di Bernard McConville); *f.*: John W. Brown; *l.*: 5.500 piedi; *d.*: 5 maggio; *int.*: Harry Carey (Cheyenne Harry), Molly McConnell (sua madre), Joseph Girard (suo padre), Howard Ensteadt (suo fratello Bud), Betty Schade (Conchita), Vester Pegg (Lopez), Joe Harris (Boone Travis), Anna Mae Walthall (Ruby, una ballerina).
Il padre di Harry è ucciso in un duello alla pistola e la madre gli fa giurare che non userà mai armi e farà assegnamento soltanto sui pugni. Ma quando il fratellino è marchiato a fuoco sul petto dai ladri di bestiame, Harry infrange il giuramento. Inizio delle riprese: 20 giugno 1918.

GUN LAW (t.l.: *La legge della pistola*). Universal.
r.: Jack Ford; *sc.*: H. Tipton Steck; *f.*: John W. Brown; *l.*: 2 rulli; *d.*: 10 maggio; *int.*: Pete Morrison (Dick Allen), Hoot Gibson (Bart Stevens, alias Smoke Gublen), Helen Gibson (Letty), Jack Woods (Cayuse Yates), Otto Myers, Ed Jones, H. Chambers (membri della banda di Yates).
L'agente segreto Allen si fa assumere alla miniera di Bart Stevens, per scoprire le prove che quest'ultimo è un ladro di valori postali. Le scopre ma si innamora della sorella di Stevens. A complicare le cose, questi gli salva la vita. Il ritrovamento dei valori postali intatti risolve il problema. Riprese: 11-21 marzo 1919.

THE GUN PACKER (t.l.: *L'uomo che si era tolto la pistola*). Universal.
r.: Jack Ford; *sc.*: Karl R. Coolidge (da un soggetto di Ford e Harry

Carey); *f.*: John W. Brown; *l.*: 2 rulli; *d.*: 24 maggio; *int.*: Ed Jones (Sandy McLoughlin), Pete Morrison (« Pearl Handle » Wiley), Magda Lane (Rose McLoughlin), Jack Woods (Pecos Smith), Hoot Gibson (il capo della banda), Jack Walters (Brown), Duke Lee (Buck Landers). Howard Ensteadt (Bobby McLoughlin).
Con l'aiuto di un pistolero pentito, gli allevatori di pecore impongono i loro diritti sulle acque ai grandi allevatori di bestiame. Inizio delle riprese: 25 marzo 1919. In un primo tempo il film si intitolava *Out Wyoming Way* (t.l.: *Nel Wyoming certe cose non si fanno*). Una riedizione uscirà nell'agosto 1924.

RIDERS OF VENGEANCE (t.l.: *I cavalieri della vendetta*). Universal-Special.
r.: Jack Ford; *p.*: P.A. Powers; *s.* e *sc.*: Ford e Harry Carey; *f.*: John W. Brown; *l.*: 6 rulli; *d.*: 9 giugno; *int.*: Harry Carey (Cheyenne Harry), Seena Owen (la ragazza), Joe Harris (Gale Thurston, sceriffo), J. Farrell McDonald (Buell), Jennie Lee (la madre di Harry), Glita Lee (Virginia), Alfred Allen, Betty Schade, Vester Pegg, M. K. Wilson.
La famiglia di Harry ha molti nemici. Il giorno delle nozze, all'uscita dalla chiesa, la sposa è uccisa. Harry sparisce ma riappare due anni dopo per vendicarsi. Dopo aver fatto una prima vittima, incontra la ragazza di Thurston (Harry pensa sia lui il capo della banda che gli ha ammazzato la moglie) e medita di ucciderla. Ma, innamoratosi di lei, non ne è capace. Più tardi Harry e Thurston sono assaliti dagli Apache e Harry scopre che quest'ultimo è innocente. Cerca di salvarlo, in nome dell'amore per la stessa ragazza, ma non vi riesce: gli indiani uccidono Thurston.

THE LAST OUTLAW (t.l.: *L'ultimo fuorilegge*). Universal.
r.: Jack Ford; *sc.*: H. Tipton Steck (da un soggetto di Evelyne Murray Campbell); *f.*: John W. Brown; *l.*: 2 rulli; *d.*: 14 giugno; *int.*: Ed « King » Fisher Jones (Bud Coburn), Richard Cumming (lo sceriffo), Lucille Hutton (Idaleen Coburn), Jack Walters (Chad Allen), Billie Hutton.
Dopo dieci anni di carcere, Bud ritorna a casa e scopre che sua figlia si è messa con un contrabbandiere di alcool, il quale medita di portarsela via senza sposarla. Il vecchio bandito deve rapirla e buscarsi una ferita, per salvare la ragazza da se stessa. Riprese: 8-12 aprile 1919. Riedizione nel dicembre 1923. *Remake*, come lungometraggio nel 1936.

THE OUTCASTS OF POKER FLAT (t.l.: *I proscritti di Poker Flat*). Universal-Special.
r.: Jack Ford; *p.*: P. A. Powers; *sc.*: H. Tipton Steck (da *The Outcasts of P.F.* e *The Luck of Roaring Camp* di Bret Harte); *f.*: John W. Brown; *l.*: 6 rulli; *d.*: 6 luglio; *int.*: Harry Carey (Square Shootin' Lanyon/John Oakhurst), Gloria Hope (Ruth Watson/Sophy), J. Farrell McDonald, Charles H. Mailes, Victor Potel, Joe Harris, Duke R. Lee, Vester Pegg.
La storia contiene un prologo e un epilogo in cui Carey legge il libro di Bret Harte al figlio; John Oakhurst, l'onesto giocatore, è solo; adotta un bambino che, una volta cresciuto, si innamora della stessa ragazza di Oakhurst. Il giocatore rinuncia a lei in favore del figlio adottivo.
Saranno prodotti due *remakes* nel 1973 e 1952, diretti rispettivamente da Christy Cabanne e Joseph M. Newman.

THE ACE OF THE SADDLE (t.l.: *L'asso della sella*). Universal-Special.
r.: Jack Ford; *p.*: P.A. Powers; *sc.*: George Hively (dal racconto di B. J. Jackson); *f.*: John W. Brown; *l.*: 6 rulli; *d.*: 18 agosto; *int.*: Harry Carey (Cheyenne Harry Henderson), Joe Harris (lo sceriffo della contea di Yucca), Duke R. Lee (lo sceriffo della contea Pinkerton), Peggy Pearce (sua figlia), Jack Walters (Inky O'Day), Vester Pegg (il giocatore), Zoe Ray, Howard Ensteadt (i bambini), Ed « King » Fisher Jones (« Home Sweet » Holmes), William Cartwright (« Humpy » Anderson).
Harry si reca nella contea Pinkerton per cercare aiuto contro il giudice e lo sceriffo della corrotta contea di Yucca. Qui si innamora di Madeline, la quale gli fa promettere di deporre le armi. Harry decide di uscire dalla « maledetta » contea e trascina con funi e cavalli — aiutato dagli amici — la sua baracca oltre il confine. Alla fine sgomina i nemici con la dinamite. Gli esterni furono girati nella valle del Rio Grande.

THE RIDER OF THE LAW (t.l.: *Il cavaliere della legge*). Universal-Special.
r.: Jack Ford; *p.*: P.A. Powers; *sc.*: H. Tipton Steck (da *Jim of the Rangers* di G. P. Lancaster); *f.*: John W. Brown; *l.*: 5 rulli; *d.*: 3

novembre; *int.*: Harry Carey (Jim Kyneton), Gloria Hope (Betty), Vester Pegg (Nick Kyneton), Theodore Brooks (il ragazzo), Joe Harris (Buck Soutar), Jack Woods (Jack West), Duke R. Lee (il capitano Saltire), Claire Anderson (Roseen), Jennie Lee (la madre).
Il « ranger » texano Jim Kyneton deve arrestare suo fratello Nick e gli amici di questi, ma costoro riescono a fuggire con l'aiuto di Roseen, una ragazza che Jim aveva respinto. Il « ranger » li cattura tutti quanti, meno Nick che si toglie la vita per la vergogna.

A GUN FIGTHIN' GENTLEMAN (t.l.: *Pistola contro gentiluomo*). Universal-Special.
r.: Jack Ford; *p.*: P. A. Powers; *sc.*: Hal Hoadley (da un soggetto di Ford e Harry Carey); *f.*: John W. Brown; *l.*: 5 rulli *d.*: 30 novembre; *int.*: Harry Carey (Cheyenne Harry), J. Barney Sherry (John Merritt), Kathleen O'Conner (Helen Merritt), Lydia Yeamans Titus (sua zia), Harry von Meter (Earl of Jollywell), Duke R. Lee (Buck Regan), Joe Harris (Seymour), Johnny Cooke (il vecchio sceriffo), Ted Brooks (il « Ragazzo »).
Harry va a Chicago per impedire che il re della carne in scatola, John Merritt, gli sottragga le terre, ma qui lo prendono in giro e rifiutano di ascoltarlo. Allora ruba i libri paga di Merritt, ma poi non sa che farsene. Cosí gli rapisce la figlia e i due si innamorano.

MARKED MEN (t.l.: *Uomini segnati*). Universal-Special.
r.: Jack Ford; *p.*: P. A. Powers; *sc.*: H. Tipton Steck (da *The Three Godfathers* di Peter B. Kyne); *f.*: John W. Brown; *m.*: Frank Lawrence, Frank Atkinson; *l.*: 5 rulli; *d.*: 21 dicembre; *int.*: Harry Carey (Cheyenne Harry), J. Farrell McDonald (Tom « Placer » Mc Graw), Joe Harris (Tom Gibbons), Winifred Westover (Ruby Merrill), Ted Brooks (Tony Garcia), Charles Lemoyne (scerifto Pete Cushing), David Kirby (Warden « Bruiser » Kelly).
Harry e due suoi amici fuggono di prigione. Si separano e si rincontrano in una miniera. Gli amici lo coinvolgono in una rapina a una banca e fuggono nel deserto di Mojave, dove trovano una donna morente con il figlioletto. I tre decidono di rinunciare alla libertà per salvare il piccolo, ma soltanto Harry sopravvive alla traversata.
La prima versione di questa storia fu il lungometraggio *The Three Godfathers* (sempre con Harry Carey) di Edward J. LeSaint. In se-

guito si ebbero altre tre versioni: nel 1929 (*Hell's Heroes* di William Wyler), nel 1936 (*The Three Godfathers* di Richard Boleslavski) e nel 1948 (ad opera dello stesso Ford).

1920 THE PRINCE OF AVENUE A (t.l.: *Il principe di Avenue A*). Universal-Special.

r.: Jack Ford; *sc.*: Charles J. Wilson, Jr. (da un soggetto di Charles e Frank Dazey); *f.*: John W. Brown; *l.*: 5 rulli; *d.*: 23 febbraio; *int.*: James J. « Gentleman Jim » Corbett (Barry O'Conner), Mary Warren (Mary Tompkins), Harry Northrup (Edgard Jones), Cora Drew (Mary O'Conner), Richard Cummings (Patrick O'Conner), Frederik Wroom (William Tompkins), Mark Fenton (Padre O'Toole), George Vanderlip (Reggie Vanderlip), Johnny Cooke (il maggiordomo), Lydia Yeamans Titus (la governante), George Fisher.

Il primo film non western di Ford. Il *boss* Patrick O'Conner vuole che William Tompkins si presenti come candidato alla carica di sindaco. Quando suo figlio Barry è cacciato da casa Tompkins per comportamento irriguardoso nei confronti della figlia, O'Conner s'infuria. Tompkins, preoccupato per il proprio futuro politico, va assieme alla figlia a casa di O'Conner. Si scusa e acconsente che la figlia sia la dama di Barry a una festa da ballo, durante la quale Edgar Jones, il rivale di O'Conner, la insulta. Barry accetta la sfida, sbaraglia Jones e i suoi accoliti, conquista la ragazza.

THE GIRL IN N. 29 (t.l.: *La ragazza del n. 29*). Universal-Special.

r.: Jack Ford; *sc.*: Philip J. Hurn (da *The Girl in the Mirror* di Elizabeth Jordan); *f.*: John W. Brown; *l.*: 5 rulli; *d.*: 3 aprile; *int.*: Frank Mayo (Laurie Devon), Harry Hilliard (Rodney Bangs), Claire Anderson (Doris Williams), Elinor Fair (Barbara Devon), Bull Montana (Abdullah, lo strangolatore), Ray Ripley (Ransome Shaw), Robert Bolder (Jacob Epstein).

Devon ha scritto una commedia di successo, ma non riesce a rimettersi al lavoro. Un giorno vede dalla finestra una ragazza che si sta puntando una rivoltella alla tempia e la raggiunge appena in tempo. Quando la ragazza viene rapita uccide uno dei rapitori e la libera. Mentre racconta agli amici l'accaduto, irrompe l'uomo che ha ucciso: era tutta

una messa in scena degli amici per procurargli materiale su cui scrivere. La nuova commedia ha un successo immediato.
La storia presenta notevoli analogie con *Manhattan Madness* (1916) di Allan Dwan. Ha avuto altre versioni, nel 1917, 1925, 1930, 1935, 1947.

HITCHIN' POSTS (t.l.: *Ostacoli*). Universal-Special.
r.: Jack Ford; *sc.*: George C. Hull (da un soggetto di Harold M. Schumate); *f.*: Benjamin Kline; *l.*: 5 rulli; *d.*: 29 agosto; *int.*: Frank Mayo (Jefferson Todd), Beatrice Burnham (Ophelia Bereton), Joe Harris (Raoul Castiga), J. Farrell McDonald (Joe Alabam), Mark Fenton (colonnello Bereton), Dagmar Godowsky (Octoroon), Duke R. Lee (colonnello Lancy), C. E. Anderson (il comandante del battello), M. Biddulph (maggiore Gray).
La Guerra Civile ha trasformato Todd, un gentiluomo del Sud, in un giocatore sui battelli del Mississippi. Quando vince gli ultimi beni al colonnello Bereton (quattro purosangue), questi si uccide lasciando una figlia. Todd si prende cura di lei e, sullo sfondo di una corsa per l'assegnazione di terre, le salva la vita.
La storia è simile a quella di *Cameo Kirby* di Booth Tarkington e Henry Leon Wilson, da cui era già tratto un film nel 1914 (supervisione di Cecil B. DeMille) e che lo stesso Ford avrebbe rifatto nel 1923. Ford non ricordava di aver lavorato nel serial del fratello Francis *The Mistery of 13* né al film di Maurice Tourneur *The Great Redeemer*: sono inclusi in talune filmografie ma nulla prova che l'indicazione sia esatta.

UNDER SENTENCE (t.l.: *Sotto giudizio*). Universal.
r.: Edward Feeney; *sc.*: George Hively (da un soggetto di Ford). *Remake* di *A Marked Man* del 1917 ad opera del fratello Edward, che piú tardi si firmerà O'Fearna (come tale appare, in qualità di aiuto regista, in numerosi film di Ford).

JUST PALS (t.l.: *Amici per la pelle*). Fox-20th Century Brand.
r.: Jack Ford; *sc.*: Paul Schofield (da un soggetto di John McDermott); *f.*: George Schneidermann; *l.*: 5 rulli; *d.*: 14 novembre; *int.*: Buck Jones (Bim), Helen Ferguson (Mary Bruce, la maestra), George E. Stone (Bill), Duke R. Lee (lo sceriffo), William Buckley (Harvey Cahill),

Edwin Booth Tilton (Dottor Stone), Eunice Murdock Moore (signora Stone).
La storia di un fannullone e della sua amicizia con un tredicenne, che riesce a trasformarlo radicalmente.

1921 THE BIG PUNCH (t.l.: *La grande forza*). Fox-20th Century Brand.
r.: Jack Ford; *sc.*: Ford, Jules Furthman (da *Fighting Back* dello stesso Furthman); *f.*: Jack Good; *l.*: 5 rulli; *d.*: 30 gennaio; *int.*: Buck Jones (Buck), Barbara Bedford (Hope Standish), George Siegmann (Flash McGraw), Jack Curtis (Jed, fratello di Buck), Jennie Lee (la madre di Buck), Edgar Jones (lo sceriffo).
Finito in prigione dopo un colpo sfortunato, Buck è coinvolto in una temeraria evasione. Nuovamente libero, salva una soldatessa dell'Esercito della Salvezza dal losco gestore di un « saloon ». Si arruola anche lui e redime l'intera città.

THE FREEZE OUT (t.l.: *Sbaragliare la concorrenza*). Universal-Special.
r.: Jack Ford; *sc.*: George C. Hull; *f.*: Harry C. Fowler; *l.*: 4400 piedi; *d.*: 9 aprile; *int.*: Harry Carey (Ohio, lo straniero), Helen Ferguson (Zoe Whipple), Joe Harris (Headlight Whipple), Charles Lemoyne (Denver Red).
Quando lo Straniero scopre che l'unica casa da gioco della città è poco raccomandabile, decide di aprirne una in proprio. Zoe lo scongiura di non incrementare il vizio. In apparenza non le dà retta, ma il giorno dell'inaugurazione si scopre che la nuova casa da gioco è in realtà una scuola.

THE WALLOP (t.l.: *Un fracco di botte*). Universal-Special.
r.: Jack Ford; *sc.*: George C. Hull (da *The Girl He Left Behind Him* di Eugene Manlove Rhodes); *f.*: Harry C. Fowler; *l.*: 5 rulli; *d.*: 7 maggio; *int.*: Harry Carey (John Wesley Pringle), Joe Harris (Barela), Charles Lemoyne (Matt Lissner), J. Farrell McDonald (Neces River), Mignonne Golden (Stella Vorhis), Bill Gettinger (Christopher Foy), Noble Johnson (Espinol).
Mentre assiste a un film con il « bell'Harry », Pringle riconosce nella ragazza seduta accanto a lui una sua vecchia fiamma. Si accorge di esserne sempre innamorato, ma lei ama un altro, un giovane ora nei pasticci per aver sfidato uno sceriffo corrotto. Pringle cattura il giovane — ma solo per incassare la taglia — poi lo lascia scappare.

DESPERATE TRAILS (t.l.: *Piste disperate*). Universal-Special.
r.: Jack Ford; *sc.*: Elliot J. Clawson (da *Christmas Eve at Pilot Butte* di Courtney Riley Cooper); *f.*: Harry C. Fowler, Robert De Grasse; *l.*: 5 rulli; *d.*: 9 luglio; *int.*: Harry Carey (Bart Carson), Irene Rich (signora Walker), George E. Stone (Danny Boy) Helen Field (Carrie) Barbara La Marr (Lady Lou), George Siegmann (sceriffo).
Lasciato dalla ragazza, Carson torna dalla vedova Walker (che non ha mai smesso di amare). Cosí finisce in galera per un delitto che non ha commesso (intendeva proteggere il fratello di lei). Ma una volta in prigione scopre la verità: non si tratta del fratello ma del marito. La vigilia di Natale scappa di prigione e acciuffa il malfattore. Riprese: 14 marzo-11 aprile 1921

ACTION (t.l.: *Azione*). Universal-Special.
r.: Jack Ford; *sc.*: Harvey Gates (da un soggetto di J. Allan Dunn); *f.*: John W. Brown; *l.*: 5 rulli; *d.*: 10 settembre; *int.*: Hoot Gibson (Sandy Brooke), Francis Ford (Soda Water Manning), J. Farrell McDonald (Mormon Peters), Buck Conners (Pat Casey), Byron Munson (Henry Meekin), Clara Horton (Molly Casey) William R. Daly (J. Plimsoll), Charles Newton (lo sceriffo Dipple), Jim Corey (Sam Waters), Ed « King Fisher » Jones (Smith).
Quando il padre di Molly viene ucciso, tre vagabondi comprano il suo ranch. I fuorilegge della zona pensano vi si trovi l'oro e cercano di impossessarsi della terra. I tre mandano la ragazzina in un collegio dell'Est. L'oro c'è davvero. Molly ritorna e si innamora di Sandy.

SURE FIRE (t.l.: *A colpo sicuro*). Universal-Special.
r.: Jack Ford; *sc.*: George C. Hull (da *Bransford of Rainbow Ridge* di Eugene Manlove Rhodes); *f.*: Virgil G. Miller; *l.*: 5 rulli; *d.*: 5 novembre; *int.*: Hoot Gibson (Jeff Bransford), Molly Malone (Marian Hoffman), Reeves « Breezy » Eason, Jr. (Sonny), Harry Carter (Rufus Coulter), Murdock MacQuarrie (maggiore Parker), Fritzi Brunette (Elinor Parker), George Fisher (Burt Rawlings), Charles Newton (Leo Ballinger), Jack Woods (Brazos Bart), Jack Walters (Overland Kid), Joe Harris (Romero), Steve Clemente.
Un uomo è derubato dall'amante della moglie e crede sia stato Jeff. Nel frattempo i banditi uccidono il ladro e gli rubano il denaro. Jeff lo recupera e lo restituisce al legittimo proprietario, che non verrà mai a sapere dell'amante della moglie.

JACKIE, Fox.
r.: Jack Ford; *sc.*: Dorothy Yost (un racconto della Contessa Helena Barcynska, pseudonimo di Marguerite Florence Helen Jervis Evans); *f.*: George Schneidermann; *l.*: 5 rulli; *d.*: 27 novembre; *int.*: Shirley Mason (Jackie), William Scott (Mervyn Carter), Harry Carter (Bill Bowman), George E. Stone (Benny), Elsie Bambrick (Millie), John Cooke (Winter).
Una ragazza di origine russa vuol diventare una grande ballerina. Per liberarsi da un sordido impresario fugge a Londra, dove un giovane americano l'aiuta a realizzare il suo sogno.

1922 LITTLE MISS SMILES (t.l.: *I favori della signorinetta*). Fox.
r.: Jack Ford; *sc.*: Dorothy Yost (da un soggetto di Myra Kelly, ridotto da Yost e Jack Strumwasser); *f.*: David Abel; *l.*: 5 rulli; *d.*: 15 gennaio; *int.*: Shirley Mason (Esther Aaronson), Gaston Glass (Dottor Jack Washton), George Williams (Pà Aaronson), Martha Franklin (Mà Aaronson), Arthur Rankin (David Aaronson), Baby Blumfield (Baby Aaronson), Richard Lapan (Leon Aaronson), Alfred Testa (Lorius Aaronson), Sidney D'Albrock (il Ragno).
La storia di una famiglia ebrea nel ghetto di New York: la madre recupera la vista (che stava perdendo), la figlia ama il dottore (che la ricambia) il fratello è coinvolto in un delitto da cui uscirà scagionato).

SILVER WINGS (t.l.: *Ali d'Argento*). Fox.
r.: Edwin Carewe, Jack Ford.
Le alterne fortune di una famiglia. Il prologo, di Ford, tratta i primi anni.

THE VILLAGE BLACKSMITH (*Il fabbro del villaggio*). Fox.
r.: Jack Ford; *sc.*: Paul H. Sloane (dai versi di Henry Wadsworth Longfellow); *f.*: George Schneidermann; *l.*: 8 rulli; *d.*: 12 novembre; *int.*: William Walling (John Hammond), Virginia True Boardman (sua moglie), Virginia Valli (Alice Hammond), David Butler (Bill Hammond), Gordon Griffith (Bill bambino), Ida Nan McKenzie (Alice bambina), George Hackthorne (Johnnie), Pat Moore (Johnnie bambino), Tully Marshall (giudice Ezra Brigham), Henri de la Garrique (Anson bambino), Francis Ford (Asa Martin), Bessie Love (Rosemary Martin),

Helen Field (Rosemary bambina), Mark Fenton (dottor Brewster), Lon Poff (Gideon Crane, maestro), Cordelia Callahan (zia Hattie), Eddie Gribbon (la linguaccia del villaggio), Lucille Hatton (la maschietta).
Sullo sfondo idillico della giovane America, le traversie (provocate da perfide dicerie) di un fabbro e della sua famiglia.

1923 THE FACE ON THE BARROOM FLOOR (t.l.: *La faccia sul pavimento del bar*). Fox.
r.: Jack Ford; *sc.*: Eugene B. Lewis, G. Marion Burton (dai versi di Hugh Antoine D'Arcy); *f.*: George Schneidermann; *l.*: 5787 piedi; *d.*: 7 gennaio; *int.*: Henry B. Walthall (Robert Stevens, il pittore), Ruth Clifford (Marion Von Vleck), Walter Emerson (Richard Von Vleck), Alma Bennet (Lottie), Norval McGregor (il governatore), Michael Dark (Henry Drew), Gus Saville (il pescatore).
Un pittore narra la propria storia agli avventori di un bar: ha perso la ragazza per un malinteso, la degradazione che ne è seguita, il periodo trascorso in prigione sotto falsa accusa, la grazia ottenuta per aver compiuto un « beau geste ».
Nel 1914 Chaplin aveva voltato questa storia in parodia con un film dello stesso titolo. Ford ebbe a dire: « Mio Dio, sono stato io a farlo? ».

THREE JUMPS AHEAD (t.l.: *Tre salti in avanti*). Fox.
s. e *r.*: Jack Ford; *f.*: Daniel B. Clark; *l.*: 4584 piedi; *d.*: 25 marzo; *int.*: Tom Mix (Steve Clancy), Alma Bennet (Annie Darrell), Virginia True Boardman (signora Darrell), Edward Piel (Taggitt), Joe E. Girard (il padre di Annie), Francis Ford (Virgil), Margaret Joslin (Juliet), Henry Todd (Cicero), Buster Gardner (Brutus).
Una banda di fuorilegge cattura Clancy e lo zio, e li rinchiude in un sotterraneo dove un altro prigioniero è costretto a fustigarli. Quando costui fugge, Clancy deve ritrovarlo, pena la morte dello zio. Clancy lo cattura mediante un trucco, ma poi lo salva, perché si è innamorato di sua figlia.

CAMEO KIRBY (*Ladro d'amore*). Fox.
r.: John Ford; *sc.*: Robert N. Lee (dalla commedia di Booth Tarkington e Henry Leon Wilson); *f.*: George Schneidermann; *l.*: 7 rulli; *d.*: 21

ottobre; *int.*: John Gilbert (Cameo Kirby), Gertrude Olmstead (Adele Randall), Alan Hale (colonnello Morean), William E. Lawrence (colonnello Randall), Jean Arthur (Ann Playdell), Richard Tucker (il cugino Aaron).
Il film è ispirato a *Hitchin' Posts* (1920): Cameo Kirby bara al solo fine di aiutare un vecchio che sta per essere spogliato di ogni avere. Come previsto, vince tutto lui, contando di restituire al vecchio la vincita. Ma questi, che non conosce le sue intenzioni, si uccide. Kirby si innamora della figlia del vecchio e la ragazza contribuisce al suo riscatto morale. Alcune sequenze del film furono colorate sulla copia. *Remake* ad opera di Irving Cummings (1929).

NORTH OF HUDSON BAY (t.l.: *A Nord di Hudson Bay*). Fox.
r.: John Ford; *s.*: Jules Furthman; *f.*: Daniel B. Clark; *l.*: 4973 piedi; *d.*: 19 novembre; *int.*: Tom Mix (Michael Dane), Kathleen Key (Estelle MacDonald), Frank Campeau (Cameron MacDonald), Eugene Pallette (Peter Dane), Will Walling (Angus MacKenzie), Frank Leigh (Jeffry Clough), Fred Kohler (Armand LeMorr).
Su un battello diretto nel Nord, dove suo fratello ha scoperto l'oro, Mike Dane si innamora di Estelle MacDonald. Arrivando all'agenzia commerciale Canadese, scopre che il fratello è stato ucciso e che il suo socio è stato processato e condannato a morte per il delitto. Ma il vero assassino è lo zio di Estelle, il quale perde la vita nel tentativo di sottrarsi alla vendetta di Dane.

HOODMAN BLIND (t.l.: *Paraocchi*). Fox.
r.: John Ford; *sc.*: Charles Kenyon (da un soggetto di Henry Arthur Jones e Wilson Barrette); *f.*: George Schneidermann; *l.*: 5434 piedi; *d.*: 20 dicembre; *int.*: David Butler (Jack Yeulette), Gladys Hulette (Nance Yeulette/Jessie Walton), Regina Connelly (Jessie Walton, la prima), Frank Campeau (Mark Lezzard), Mark MacDermott (John Linden), Trilby Clark (signora Linden), Eddie Gribbon (Battling Brown).
Un pescatore che ha abbandonato due famiglie, ricompare dopo vent'anni (adesso ha fatto fortuna). Vuole riparare.

1924 THE IRON HORSE (*Il cavallo d'acciaio*). Fox.
r.: John Ford; *sc.*: Charles Kenyon (da un soggetto scritto in collabora-

zione con John Russell); *f.*: George Schneidermann, Burnett Guffey; *didascalie disegnate da*: Charles Darnton; *mu.*: Erno Rapee; *du.*: 160'; *d.*: 28 agosto; *int.*: George O'Brien (Davy Brandon), Madge Bellamy (Miriam Marsh), Judge Charles Edward Bull (Abraham Lincoln), William Walling (Thomas Marsh), Fred Kohler (Deroux), Cyril Chadwick (Peter Jesson), Gladys Hulette (Ruby), James Marcus (giudice Haller), Francis Powers (sergente Slattery), J. Farrell McDonald (caporale Casey), James Welch (soldato Schultz), Colin Chase (Tony), Walter Rogers (generale Dodge), Jack O'Brien (Dinny), George Waggner (colonnello « Buffalo Bill » Cody), John Padjan (Wild Bill Hickok), Charles O'Malley (maggiore North), Charles Newton (Cottis P. Harrington), Delbert Mann (Charles Crocker), Chief Big Tree (capo Cheyenne), Chief White Spear (capo Sioux), Edward Piel (il vecchio cinese), James Gordon (David Brandon, Sr.), Winston Miller (Davy, da bambino), Peggy Cartwright (Miriam, da bambina), Thomas Durant (Jack Ganzhorn), Stanhope Wheatcroft (John Hay), Frances Teague (Polka Dot), Dan Borzage.
Un ingegnere che sogna di costruire ferrovie è ucciso, nel 1853, da un bandito alleato con gli indiani. Nel 1862 Lincoln dà il via alla costruzione della ferrovia. Il figlio dell'ingegnere si unisce all'impresa, aiuta un ingegnere amico del padre, si innamora della figlia di questi, vendica il padre e respinge, assieme agli operai, l'attacco degli indiani. Le locomotive « Jupiter » e « 116 » cominciano la traversata del West. Alcune sequenze sono state colorate sulla copia.

HEARTS OF OAK (t.l.: *Cuori di quercia*). Fox.
r.: John Ford; *sc.*: Charles Kenyon (da un soggetto di James A. Herne); *f.*: George Schneidermann; *l.*: 5336 piedi; *d.*: 5 ottobre; *int.*: Hobart Bosworth (il comandante Terry Dunnivan), Pauline Starke (Chrystal), Theodore von Eltz (Ned Fairweather), James Gordon (John Owen), Francis Powers (nonno Dunnivan), Jennie Lee (nonna Dunnivan), Francis Ford.
Un vecchio lupo di mare rinuncia alla felicità (e, infine, alla propria vita) in favore dei due figli adottivi.

1925 LIGHTNIN' (LA NIPOTE PARIGINA). Fox.
r.: John Ford; *sc.*: Frances Marion (dalla commedia di Winchell Smith e Frank Bacon); *f.*: Joseph H. August; *l.*: 8050 piedi; *d.*: 21 luglio;

int.: Jay Hunt (« Lightnin' » Bill Jones), Madge Bellamy (Millie), Edith Chapman (Mà Jones), Wallace McDonald (John Marvin), J. Farrell McDonald (giudice Townsend), Ethel Clayton (Margaret Davis), Richard Travers (Raymond Thomas) James Marcus (lo sceriffo), Otis Harlan (Zeb).

Mà Jones gestisce un piccolo albergo sul confine tra la California e il Nevada. Suo marito, « Lightnin' » (Saetta) Bill non fa che bere e contar frottole. Due imbroglioni tentano di soffiar loro la terra, sapendo che prima o poi di lì dovrà passare la ferrovia. Ma i due sono sconfitti dall'intervento della figlia dei Jones e del suo fidanzato.

KENTUCKY PRIDE (t.l.: *L'orgoglio del K.*). Fox.

r.: John Ford; *s.* e *sc.*: Dorothy Yost; *f.*: George Schneidermann; *l.*: 6597 piedi; *d.*: 23 agosto; *int.*: Henry B. Walthall (Beaumont), J. Farrell McDonald (Mike Donovan), Gertrude Astor (signora Beaumont), Malcolm Waite (Greve Carter), Belle Stoddard (signora Donovan), Winston Miller (Danny Donovan), Peaches Jackson (Virginia Beaumont), e i cavalli Man O'War, Fair Play, Negofol, The Finn, Morvich.

La storia è narrata da un cavallo: rovinato dai debiti di gioco, quando la sua giumenta si spezza una gamba, Beaumont iscrive la puledra Confederazione a una corsa e la vince. La madre della puledra diventa cavallo da tiro, ma Beaumont riesce a ricomprarla.

THE FIGHTING HEART (t.l.: *Cuore di combattente*). Fox.

r.: John Ford; *sc.*: Lillie Hayward (dal romanzo di Larry Evans); *f.*: Joseph H. August; *l.*: 6978 piedi; *d.*: 4 ottobre; *int.*: George O'Brien (Denny Bolton), Billie Dove (Doris Anderson), J. Farrell McDonald (Jerry), Diana Miller (Helen Van Allen), Victor McLaglen (Soapy Williams), Bert Woodruff (nonno Bolton), James Marcus (giudice Maynard), Lynn Cowan (Chub Morehouse), Harvey Clark (Dennison), Hank Mann (il suo assistente), Francis Ford (lo scemo del villaggio), Francis Powers (John Anderson), Hazel Howell (Oklahoma Kate), Edward Piel (Flash Fogarty).

Storia di un pugile che per amore rinuncia alle proprie ambizioni. Alcune sequenze sono state colorate sulla copia.

THANK YOU (GRAZIE!). Fox.
r.: John Ford; *p.*: John Golden; *sc.*: Frances Marion (dalla commedia di Winchell Smith e Tom Cushing); *f.*: George Schneidermann; *du.*: 75'; *d.*: 5 ottobre; *int.*: George O'Brien (Kenneth Jamieson), Jacqueline Logan (Diana Lee, la madre), Alec Francis (David Lee), J. Farrell McDonald (Andy), Cyril Chadwick (Jones), Edith Bostwick (signora Jones), Vivian Ogden (signorina Blodgett), James Neill (dottor Cobb), Billy Rinaldi (Sweet, Jr.), Maurice Murphy (Willie Jones), Robert Milasch (Sweet, Sr.), George Fawcett (Jamieson, Sr.), Marion Harlan (Millie Jones), Ida Moore, Frankie Bailey (i diffamatori).
Due notabili della parrocchia cercano di impedire che il pastore ottenga un aumento provocando uno scandalo di cui è la nipote a fare le spese. Ma il figlio del banchiere, che in precedenza era stato riportato sulla retta via dal pastore, dimostra che costui è innocente. Alcune sequenze sono state colorate sulla copia.

1926 THE SHAMROCK HANDICAP (t.l.: *La corsa a ostacoli di Shamrock*). Fox.
r.: John Ford; *sc.*: John Stone (da un soggetto di Peter B. Kyne); *f.*: George Schneidermann; *l.*: 5685 piedi; *d.*: 2 maggio; *int.*: Janet Gaynor (Sheila Gaffney), Leslie Fenton (Neil Ross), J. Farrell McDonald (Dennis O'Shea), Willard Louis (Martin Finch), Andy Clark (Chesty Morgan), Georgie Harris (Benny Ginsberg), Ely Reynolds (Puss), Thomas Delmar (Michael), Brandon Hurst (il mezzano).
Un vecchio gentiluomo irlandese è costretto a vendere parte della scuderia a un americano che si porta via anche il suo fantino. Allorché quest'ultimo si azzoppa durante una corsa, il vecchio padrone, con la figlia e una puledra, lo raggiunge in America. Iscrivono a una corsa la puledra (è la ragazza a montarla), che vince il primo premio. Cosí possono tornarsene tutti e quattro in Irlanda.

THREE BAD MEN (I TRE FURFANTI). Fox.
r.: John Ford; *sc.*: Ford, John Stone (dal romanzo *Over the Board* di Herman Whitaker); *f.*: George Schneidermann; *l.*: 8000 piedi; *d.*: 28 agosto; *int.*: George O'Brien (Dan O'Malley), Olive Borden (Lee Carlton), J. Farrell McDonald (Mike Costigan), Tom Santschi (Bull Stanley), Frank Campeau (Spade Allen), Lou Tellegen (sceriffo Layne Hunter), George Harris (Joe Minsk), Jay Hunt (vecchio cer-

catore d'oro), Priscilla Bonner (Millie Stanley), Otis Harlan (Zack Leslie), Walter Perry (Pat Monahan), Grace Gordon (amica di Millie), Alec B. Francis (reverendo Calvin Benson), George Irving (generale Neville), Phyllis Haver (Bellezza della Prateria).
È uno dei piú importanti film muti di Ford. Territorio del Dakota, 1876. Migliaia di persone giungono da ogni parte e partecipano alla corsa per l'assegnazione di terre libere. Tre furfanti favoriscono l'unione di una giovane coppia, e poi perdono la vita per salvarli da uno sceriffo corrotto e dalla sua banda. Gli esterni furono girati a Jackson Hole (Wyoming) e nel deserto di Mojave. Alcune sequenze furono colorate sulla copia.

THE BLUE EAGLE (L'AQUILA AZZURRA). Fox.
r.: John Ford; *sc.*: L. G. Rigby (da *The Lord's Referee* di Gerald Beaumont); *f.*: George Schneidermann; *l.*: 6200 piedi; *d.*: 12 settembre; *int.*: George O'Brien (George D'Arcy), Janet Gaynor (Rose Cooper), William Russel (Big Tim Ryan), Robert Edeson (Padre Joe), David Butler (Nick Galvani), Phillips Ford (Limpy D'Arcy), Ralph Sipperly (Slats Mulligan), Margaret Livingston (Mary Rohan), Jerry Madden (Baby Tom), Harry Tenbrook (Bascom), Lew Short (capitano McCarthy).
Rivali da civili, entrambi innamorati della stessa ragazza, D'Arcy e Ryan continuano la loro faida in Marina, dove soltanto la disciplina militare li tiene a freno. Il cappellano della nave da guerra (che era il loro parroco) decide di lasciarli combattere sul ring, ma l'incontro è interrotto dall'attacco di un sommergibile. Dopo la guerra, allorché la stessa banda di spacciatori di droga uccide il fratello di D'Arcy e spara a un amico di Ryan, i due stabiliscono una tregua per debellare i comuni nemici. Quandi tornano a combattersi. Alcune sequenze sono state colorate sulla copia.

1927 UPSTREAM (t.l.: *Controcorrente*). Fox.
r.: John Ford; *sc.*: Randall H. Faye (dal romanzo *The Snake's Wife* di Wallace Smith); *f.*: Charles G. Clarke; *l.*: 5510 piedi; *d.*: 30 gennaio; *int.*: Nancy Nash (Gertie King), Earle Foxe (Brasingham), Grant Withers (Jack LeVelle), Raymond Hitchcock (Star Border), Lydia Yeamans Titus (signorina Breckenridge), Emile Chautard (Campbell Mandare), Ted McNamara, Sammy Cohen (i ballerini), Lilian

Worth, Francis Ford, Jane Winton, Harry Bailey, Ely Reynolds, Judy King.
Tragicommedia imperniata su un gruppo di attori in un collegio londinese. Brasingham è scelto per recitare l'« Amleto » ad una festa religiosa in un quartiere popolare. Il successo gli dà alla testa.

1928 MOTHER MACHREE (LA CANZONE DELLA MAMMA). Fox.
r.: John Ford; *sc.*: Gertrude Orr (dal romanzo di Rita Johnson Young); *f.*: Chester Lyons; *m. e disegno delle didascalie*: Katherine Hilliker, H. H. Caldwell; *du.*: 75'; *d.*: 22 gennaio (la versione sonorizzata a posteriori esce il 2 ottobre); *int.*: Belle Bennett (Ellen McHugh), Neil Hamilton (Brian McHugh), Philippe De Lacy (Brian, da bambino), Pat Somerset (Robert De Puyster), Victor McLaglen (Terrence O'Dowd), Ted McNamara (il suonatore d'arpa), John MacSweeney (prete irlandese), Eulalie Jensen (Rachel van Studdiford), Constance Howard (Edith Cutting), Ethel Clayton (signora Cutting), William Platt (Pips), Jacques Rollens (signor Bellini), Rodney Hildebrand (Brian McHugh, Sr.), Joyce Wirard (Edith Cutting bambina), Robert Parrish (un bambino).
Una storia del tipo Madame X: una madre irlandese in America (agli inizi di questo secolo) rinuncia al proprio figlio per dargli un futuro migliore. Fà la governante e alleva la figlia del padrone. Anni dopo, allorché suo figlio e la ragazza si innamorano, la donna rivela la propria identità e si riunisce al figlio. Alcune sequenze sono state colorate sulla copia.

FOURS SONS (L'ULTIMA GIOIA). Fox.
r.: John Ford; *sc.*: Philip Klein (dal romanzo *Grandma Bernle Learns Her Letters* di I.A.R. Wylie); *f.*: George Schneidermann, Charles G. Clarke; *mu.*: (arrangiamento) S. L. Rothafel, (tema) Erno Rapee, Lee Pollack; *m.*: Margaret V. Clancy; *didascalie disegnate da*: Katherine Hillier e H. H. Caldwell; *du.*: 100'; *d.*: 13 febbraio; *int.*: Margaret Mann (Frau Bernle), James Hall (Joseph Bernle), Charles Morton (Johann Bernle), George Meeker (Andres Bernle), Francis X. Bushman, Jr. (Franz Bernle), June Collyer (Annabelle Bernle), Albert Gran (il postino), Earle Foxe (maggiore Von Stomm), Frank Reicher (il preside), Jack Pennick (l'amico americano di Joseph), Leopoldo d'Austria (comandante tedesco), Auguste Tollaire (sindaco),

Ruth Mix (la ragazza di Johann), Robert Parrish (un bambino), Michael Mark (ordinanza di Von Stomm), L. J. O'Conner (albergatore), Ferdinand Schumann-Heink.
La storia dei quattro figli di una bavarese: uno va in America, quelli rimasti in Europa muoiono durante la prima guerra mondiale. A guerra finita la madre raggiunge il figlio e la sua famiglia in America. Parte del film è sonorizzata.

HANGMAN'S HOUSE (t.l.: *La casa del boia*). Fox.
r.: John Ford; *sc.*: Marion Orth (da un soggetto di Donn Byrne adattato da Philip Klein); *f.*: George Schneidermann; *m.*: Margaret V. Clancey; *l.*: 7 rulli; *d.*: 13 maggio; *int.*: Victor McLaglen (Hogan), Hobart Bosworth (James O'Brien, presidente della Corte), June Collyer (Connaught O'Brien), Larry Kent (Dermott McDermott), Earle Foxe (John Darcy), Joseph Benke (Neddy Joe), Belle Stoddard (Anne McDermott), John Wayne (spettatore alla corsa di cavalli), Eric Mayne.
Irlanda. Il giudice O'Brien (soprannominato il Boia) sta morendo. Preoccupato per il futuro della figlia le fa promettere di sposare Darcy. Ma lei ama Dermott. Un patriota in esilio, Hogan, ritorna in Irlanda per uccidere l'uomo che ha provocato il suicidio di sua sorella (si scoprirà che è Darcy). Cosí il dilemma della fanciulla è risolto.

NAPOLEON'S BARBER (t.l.: *Il barbiere di Napoleone*). Fox-Movietone.
r.: John Ford; *s.* e *sc.*: Arthur Caesar; *f.*: George Schneidermann; *du.*: 32'; *d.*: 24 novembre; *int.*: Otto Matiesen (Napoleone), Frank Reicher (il barbiere), Natalie Golitzin (Giuseppina), Helen Ware (la moglie del barbiere), Philippe De Lacy (il figlio del barbiere), Russell Powell (il fabbro), D'Arcy Corrigan (il sarto), Michael Mark (il contadino), Buddy Roosevelt, Ervin Renard, Joe Waddel, Youcca-Troubetzkoy (ufficiali Francesi), Henry Herbert (il soldato).
Un barbiere si vanta con un cliente di ciò che farebbe a Napoleone, se gli capitasse a tiro — e scopre che il cliente è proprio Napoleone.

RILEY THE COP (t.l.: *Riley, il poliziotto*). Fox.
r.: John Ford; *sc.*: James Gruen, Fred Stanley; *f.*: Charles G. Clarke; *m.*: Alex Troffey; *du.*: 67'; *d.*: 25 novembre; *int.*: J. Farrell McDonald Aloysius Riley), Louise Fazenda (Lena Krausmeyer), Nancy Drexel

(Mary Coronelli), David Rollins (Davy Smith), Harry Schultz (Hans Krausmeyer), Billy Bevan (autista parigino), Tom Wilson (sergente), Otto H. Fries (autista tedesco), Mildred Boyd (Caroline), Ferdinand Schumann-Heink (Julius), Del Henderson (giudice Coronelli), Russell Powell (Kuchendorf), Mike Donlin (imbroglione), Robert Parrish.
Una storia realmente accaduta: New York, il proibizionismo. Riley, a differenza del rivale Krausmeyer, è un poliziotto che non ha mai arrestato nessuno. Suoi amici sono due giovani fidanzati, Davy e Mary. Quando la ragazza deve andare in Germania, Davy la segue. Riley è inviato a Monaco ad arrestarlo per appropriazione indebita. Ma a Monaco c'è la birra, e una ragazza che si chiama Lena. Riley non vorrebbe piú ripartire. Alla fine Lena parte con loro. Tornati in America, Davy è scagionato e Lena si rivela essere la sorella di Krausmeyer. Il film è parzialmente sonorizzato ed ha alcune sequenze a colori.

1929 STRONG BOY (t.l.: *Forzuto*). Fox.
r.: John Ford; *sc.*: James Kevin McGuinness, Andrew Bennison, John McLain (da un soggetto di Frederick Hazlett Brennan); *f.*: Joseph H. August; *du.*: 63'; *d.*: 3 marzo; *int.*: Victor McLaglen (William « Strong Boy » Bloss), Beatrice Joy (Mary McGregor), Clyde Cook (Pete), Slim Summerville (Slim), Kent Sanderson (Wilbur Watkins), Tom Wilson (capo-facchino), Eulalie Jensen (la Regina) David Torrence (capo-treno), J. Farrell McDonald (Angus McGregor), Dolores Johnson (la maschera), Douglas Scotty (Wobby), Robert Ryan (inserviente).
Un giovane facchino vorrebbe cambiare mestiere per fare felice la sua ragazza. Il suo sogno si avvera quando sventa un assalto al treno (una banda voleva impossessarsi dei gioielli di una regina in visita ufficiale). Il film è in parte sonorizzato.

THE BLACK WATCH (t.l.: *Il Black Watch*). Fox.
r.: John Ford (*messo in scena da* Lunsden Hare); *sc.*: James Kevin McGuinness, John Stone (dal romanzo *King of the Khyber Rifles* di Talbot Mundy); *f.*: Joseph H. August; *m.*: Alex Troffey; *du.*: 93'; *d.*: 22 maggio; *int.*: Victor McLaglen (capitano Donald King); Myrna Loy (Yasmani), Roy D'Arcy (Rewa Ghunga), Pat Somerset (ufficiale degli Highlanders), David Rollins (tenente Malcolm King), Mitchell Lewis (Mohammed Khan), Walter Long (Harem Bey), David Percy (ufficiale degli H.), Lumsden Hare (colonnello), Cyrill Chadwick (maggiore

Twynes), David Torrence (maresciallo), Francis Ford (maggiore McGregor), Claude King, Frederick Sullivan, Joseph Diskay, Joyzelle, Richard Travers.
Un ufficiale del Black Watch, il 2° Reggimento Highlanders, ha fama di vigliacco. Parte per l'India allo scoppio della prima guerra mondiale. In realtà è in missione segreta, per rintracciare un drappello di commilitoni caduti in mano al nemico.
Un rifacimento fu girato da Henry King nel 1954 con il titolo *King of the Khyber Rifles* (*La carica dei Kyber*).

SALUTE (t.l.: *Saluto militare*). Fox.
r.: John Ford; *sc.*: John Stone (da un soggetto di Tristram Tupper); *di.*: James Kevin McGuiness; *f.*: Joseph H. August; *m.*: Alex Troffey; *du.*: 86'; *d.*: 1° settembre; *int.*: George O'Brien (cadetto John Randall), Helen Chandler (Nancy Wayne), Stepin' Fetchit (Smoke Screen), William Janney (Paul Randall), Frank Albertson (Albert Edward Price), Joyce Compton (Marion Wilson), Cliff Dempsey (generale Somers), Lumsden Hare (Ammiraglio Randall), David Butler, Rex Bell, John Breeden, Ward Bond, John Wayne (gli ultimi due appaiono come giocatori di rugby).
Storia basata sulla rivalità tra Esercito e Marina, girata ad Annapolis (Maryland).

1930 MEN WITHOUT WOMEN (IL SOTTOMARINO). Fox.
r.: John Ford; *sc.*: Dudley Nichols (da un soggetto di Ford, James K. Mc Guinnes); *f.*: Joseph H. August; *mu.*: Peter Brunelli, Glen Knight; *m.*: Paul Weatherwax; *du.*: 76; *d.*: 31 gennaio; *int.*: Kenneth MacKenna (Burke), Frank Albertson (Price), Paul Page (Handsome), Pat Somerset (tenente Digby), Walter McGrail (Cobb), Stuart Erwin (Jenkins), Warren Hymer (Kaufman), J. Farrell McDonald (Costello), Roy Stewart (capitano Carson), Warner Richmond (tenente Bridewell), Harry Tenbrook (Winkler), Ben Hendricks, Jr. (Murphy), George Le Guera (Pollock), John Wayne, Robert Parrish.
Quattordici uomini intrappolati in un sommergibile. Uno si sacrifica per salvare i compagni.

BORN RECKLESS (t.l.: *Temerario nato*). Fox.
r.: John Ford (*messo in scena da* Andrew Bennison); *sc.*: Dudley

Nichols (dal romanzo *Louis Beretti* di Donald Henderson Clarke: ed. italiana *Quel diavolo di Beretti* Garzanti, Milano, 1953); *f.*: George Schneidermann; *m.*: Frank E. Hull; *du.*: 82'; 6 giugno; *int.*: Edmund Lowe (Louis Beretti), Catherine Dale Owen (Joan Sheldon), Lee Tracy (Bill O'Brien), Marguerite Churchill (Rosa Beretti), Warren Hymer (Big Shot), Pat Somerset (Duke), William Harrigan (Good News Brophy), Frank Albertson (Frank Sheldon), Ferike Boros (Mamma Beretti), J. Farrell McDonald (procuratore distrettuale), Paul Porcasi (papà Beretti), Eddie Gribbon (Bugs), Mike Donlin (Fingy Moscovitz), Ben Bard (Joe Bergman), Paul Page (Ritz Reilly), Joe Brown (Needle Beer Grogan), Jack Pennick, Ward Bond (soldati), Roy Stewart.
Un gangster di New York è mandato al fronte da un giudice policante che spera di guadagnarsi il favore degli elettori. Congedato il gangster ricomincia come prima.

UP THE RIVER (t.l.: *Risalendo il fiume*). Foxx.
r.: John Ford; *sc.*: Maureen Watkins (e, non accreditati, Ford, William Collier, Sr.); *f.*: Joseph H. August; *m.*: Frank E. Hull; *du.*: 92'; *d.*: 12 ottobre; *int.*: Spencer Tracy (St. Louis), Warren Hymer (Dannemora Dan), Humphrey Bogart (Steve), Claire Luce (Judy), Joan Lawes (Jean), Sharon Lynn (Edith La Verne), George McFarlane (Jessup), Gaylord Pendleton (Morris), Morgan Wallace (Frosby), William Collier, Sr. (Pop), Robert E. O'Conner (guardia), Louise MacIntosh (signora Massey), Edith Chapman (signora Jordan), Johnny Walker (Happy), Noel Francis (Sophie), Mildred Vincent (Annie), Mack Clark (Whitelay), Goodee Montgomery (Kit), Althea Henley (Cynthia), Carol Wines (Daisy Elmore), Adele Windsor (Minnie), Richard Keene (Dick), Elizabeth e Helen Keating (May e June), Robert Burns (Slim), John Swor (Clem), Pat Somerset (Beauchamp), Joe Brown (guardia) Harvey Clark (Nash), Black e Blue (Slim e Klem), Robert Parrish.
Commedia su due reclusi che non si danno pena per essere in prigione soprattutto perché hanno trovato la maniera di evadere quando vogliono.
Rifacimento nel 1938, con la regia di Alfred Werker.

1931 SEAS BENEATH (t.l.: *In fondo ai mari*). Fox.
r.: John Ford; *sc.*: Dudley Nichols (da un soggetto di James Parker, Jr.); *f.*: Joseph H. August; *m.*: Frank E. Hull; *du.*: 99'; *d.*: 30 gen-

naio; *int.*: George O'Brien (comandante Bob Kingsley), Marion Lessing (Anna M. Von Steuben), Warren Hymer (« Lug » Kaufman), William Collier, Sr. (« Mugs » O'Flaherty), John Loder (Franz Schilling), Walter C. « Judge » Kelly (Mike Costello), Walter MacGrail (Joe Cobb), Henry Victor (Ernst Von Steuben), Mona Maris (Lolita), Larry Kent (tenente MacGregor), Gaylord Pendleton (Dick Cabot), Nat Pendleton (« Butch » Wagner), Harry Tenbrook (Winkler), Terry Ray (Reilly), Hans Furberg (Fritz Kampf), Ferdinand Schumann-Heink (Adolph Brucker), Francis Ford (comandante del peschereccio), Kurt Furberg (Hoffman), Ben Hall (Harrigan), Harry Weil (Jevinsky), Maurice Murphy (Merkel).
Le avventure di una delle famose Q boat (navi civetta per la localizzazione e la distruzione dei sommergibili nemici), durante la prima guerra mondiale.

THE BRAT (t.l.: *La trovatella*). Fox.

r.: John Ford; *sc.*: Sonya Levien, S. N. Behrman, Maude Fulton (dalla sua commedia); *f.*: Joseph H. August; *m.*: Alex Troffey; *du.*: 81'; *d.*: 23 agosto; *int.*: Sally O'Neil (la trovatella), Alan Dinehart (MacMillan Forester), Frank Albertson (Stephen Forester), Virginia Cherrill (Angela), June Collyer (Jan), J. Farrell McDonald (Timson, il maggiordomo), William Collier, Sr. (il giudice), Margaret Mann (la governante), Albert Gran (Bishop), Mary Forbes (signora Forester), Louise MacIntosh (Lena).

Uno scrittore si porta a casa una trovatella allo scopo di ricavarne materiale per il prossimo libro. Ne derivano complicazioni sentimentali.

ARROWSMITH (UN POPOLO MUORE). Goldwyn-United Artist.

r.: John Ford; *p.*: Samuel Goldwyn; *sc.*: Sidney Howard (dal romanzo omonimo di Sinclair Lewis); *f.*: Ray June; *a.d.*: Richard Day; *mu.*: Alfred Newman; *m.*: Hugh Bennett; *du.*: 108'; *d.*: 1° dicembre; *int.*: Ronald Colman (Dr. Martin Arrowsmith), Helen Hayes (Leora), A. E. Anson (professor Gottlieb), Richard Bennet (Sondelius), Claude King (dottor Tubbs), Beulah Bondi (signora Tozer), Myrna Loy (Joyce Lanyon), Russell Hopton (Terry Wickett), De Witt Jennings (signor Tozer), John Qualen (Henry Novak), Adele Watson (signora Novak), Lumsden Hare (Sir Robert Fairland), Bert Roach (Bert Tozer), Charlotte Henry (una ragazza), Clarence Brooks (Oliver Marchand), Walter

Downing (segretario municipale), David Landau, James Marcus, Alec B. Francis, Sidney McGrey, Florence Britton, Bobby Watson.
Giovane medico in lotta contro l'ipocrisia dei colleghi. Per poter studiare la preparazione di un siero va ai Tropici, dove la moglie perde la vita in una epidemia.

1932 1932 AIR MAIL (L'AEROPORTO DEL DESERTO). Universal.
r.: John Ford; *p.*: Carl Laemmle, Jr.; *sc.*: Dale Van Every, Tenente Colonnello Frank. W. Wead (da un suo soggetto); *f.*: Karl Freund; *e.s.*: John P. Fulton; *du.*: 83'; *d.*: 3 novembre; *int.*: Pat O'Brien (Duke Talbot), Ralph Bellamy (Mike Miller), Gloria Stuart (Ruth Barnes), Lillian Bond (Irene Wilkins), Russell Hopton (« Dizzy » Wilkins), Slim Summerville (« Slim » McCune), Frank Albertson (Tommy Bogan), Leslie Fenton (Tony Dressel), David Landau (Pop), Tom Corrigan (« Sleepy » Collins), William Daly (Tex Lane), Hans Furberg (« Heinie » Kramer), Lew Kelly (l'ubriacone), Frank Beal, Francis Ford, James Donlan, Louise MacIntosh, Catherine Perry (passeggeri), Beth Milton, Edmund Burns, Charles de la Montte, Pat Davis, Jim Thorpe, Enrico Caruso Jr., Billy Thorpe, Alene Carroll, Jock Pennick.
I primi servizi di posta aerea. Il conflitto tra un pilota temerario e il suo prudente superiore.
Il primo film di Ford scritto da Frank « Spig » Wead, al quale il regista avrebbe dedicato 25 anni dopo *The Wings of Eagles*.

FLESH (t.l.: *Carne*). Metro-Goldwyn-Mayer.
r.: John Ford; *sc.*: Leonard Praskins, Edgar Allen Woolf (da un soggetto di Edmund Goulding); *di.*: Moss Hart; *f.*: Arthur Edeson; *m.*: William S. Gray; *du.*: 95'; *d.*: 9 dicembre; *int.*: Wallace Beery (Polakai), Karen Morley (Lora), Ricardo Cortez (Nicky), Jean Hersholt (Herman), John Miljan (Joe Willard), Vince Barnett (cameriere), Herman Bing (Pepi), Greta Meyer (signora Herman), Ed Brophy (Dolan), Ward Bond, Nat Pendleton.
Un lottatore tedesco emigrato in America è sfruttato da una cricca di gangsters e dalla ragazza che ama.

PILGRIMAGE (t.l.: *Pellegrinaggio*). Fox.
r.: John Ford; *sc.*: Philip Klein, Barry Connors (da *Gold Star Mother* di I.A.R. Wylie); *di.*: Dudley Nichols; *f.*: George Schneider-

mann; *a.d.*: William Darlin; *mu.*: R.H. Bassetti; *m.*: Louis R. Loeffler; *a.r.*: Edward O'Fearna; *du.*: 90'; *d.*: 12 luglio; *int.*: Henrietta Grosman (Hannah Jessop), Heather Angel (Suzanne), Norman Foster (Jim Jessop), Marian Nixon (Mary Saunders), Maurice Murphy (Gary Worth), Lucille Laverne (signora Hatfield), Charley Grapewyn (Saunders), Hedda Hopper (signora Worth), Robert Warwick (maggiore Albertson), Betty Blythe (Janet Prescot), Francis Ford (Mayor), Louise Carter (signora Rogers), Jay Ward (Jim Saunders), Francis Rich (infermiera), Adele Watson (signora Simms).
Una madre dispotica impedisce al figlio di sposare la ragazza che ama (la quale aspetta un bambino da lui). Lo manda in guerra, dove resta ucciso. Passano gli anni, durante i quali la ragazza e il nipotino sono abbandonati a se stessi. Un giorno con un gruppo di madri di decorati, la donna va in pellegrinaggio sulla tomba del figlio in Francia. Qui incontra un giovane che ha vissuto con la madre una esperienza identica a quella tra lei e suo figlio. Può cosí rendersi conto degli errori commessi.

DR BULL (t.l.: *Dottor Bull*). Fox.
r.: John Ford; *sc.*: Paul Green (dal romanzo *The Last Adam* di James Gould Cozzens); *di.*: Jane Storm; *f.*: George Schneidermann; *mu.*: Samuel Kaylin; *du.*: 76'; *d.*: 22 settembre; *int.*: Will Rogers (dottor Bull), Marian Nixon (May Tripping), Berton Churchill (Herbert Banning), Louise Dresser (signora Banning), Howard Lally (Joe Tripping), Rochelle Hudson (Virginia Banning), Vera Allen (Janet Carmaker), Tempe Bigotte (la nonna), Elizabeth Patterson (zia Patrizia), Ralph Morgan (dottor Verney), Andy Devine (Larry Ward), Nora Cecil (zia Emily), Patsy O'Birne (Susan), Effie Ellsler (zia Myra), Veda Buckland (Mary), Helen Freeman (Helen Upjohn), Robert Parrish.
Storia di un medico in una cittadina del Connecticut colpita da una terribile epidemia.

1934 THE LOST PATROL (LA PATTUGLIA SPERDUTA). RKO Radio.
r.: John Ford; *p.e.*: Merian C. Cooper; *sc.*: Dudley Nichols, Garrett Fort (da *Patrol* di Philip MacDonald); *f.*: Harold Wenstrom; *a.d.*: Van Nest Polglase, Sidney Ullman; *mu.*: Max Steiner; *m.*: Paul Weatherwax; *du.*: 74'; *d.*: 16 febbraio; *int.*: Victor McLaglen (il sergente), Boris Karloff (Sanders), Wallace Ford (Morelli), Reginald Denny (Geor-

ge Brown), J. M. Kerrigan (Quincannon), Billy Bevan (Herbert Hale), Alan Hale (Cook), Brandon Hurst (Bell), Douglas Walton (Pearson), Sammy Stein (Abelson), Howard Wilson (l'aviatore). Neville Clark (tenente Hawkins), Paul Hanson (Jock Mackay), Francis Ford.
Durante la prima guerra mondiale, un plotone inglese si smarrisce nel deserto della Mesopotamia. Arabi invisibili uccidono i soldati uno dopo l'altro. Solo un sergente sopravvive. Arrivano i rinforzi e lo salvano. Il film è stato girato nel deserto di Yuma.
Oscar a Max Steiner per la migliore colonna musicale.

THE WORLD MOVES ON (IL MONDO VA AVANTI). Fox.
r.: John Ford; *p.*: Winfield Sheehan; *s.* e *sc.*: Reginald C. Berkeley; *f.*: George Schneidermann; *a.d.*: William Darling; *s.d.*: Thomas Little; *co.*: Rita Kaufman; *mu.*: Max Steiner, Louis De Francesco, R. H. Bassett, David Buttolph, Hugo Friedhofer, George Gershwin (e inoltre « Should She Desire Me Not » di De Francesco, « Ave Maria » di Charles Gounod); *du.*: 90'; *d.*: 27 giugno; *int.*: Madeleine Carroll (signora Warburton, 1824 / Mary Warburton, 1914), Franchot Tone (Richard Girard, 1924 e 1914), Lumdsen Hare (Gabriel Warburton, 1824/Sir John Warburton 1914), Raul Roulien (Carlos Girard, 1824; Henri Girard, 1914), Reginald Denny (Erik Von Gerhardt), Louise Dresser (baronessa Von Gerhardt), Stepin' Fetchit (Dixie), Dudley Digg (signora Manning), Frank Melton (John Girard, 1824), Brenda Fowler (signora Girard, 1824), Russell Simpson (il notaio, 1824), Walter McGrail (duellante francese, 1824), Marcelle Corday (Miss Girard, 1824), Charles Bastin (Jacques Girard, 1914), Ferdinand Schumann-Heink (Fritz von Gerhardt), Georgette Rhodes (Jeanne Girard, 1914), Claude King (Braithwaite), Ivan Simpson (Clumber), Frank Moran (Culbert), Jack Pennick, Francis Ford, Torbin Mayer.
Cento anni di storia di una potente dinastia della Louisiana, dal 1824 al 1924.

JUDGE PRIEST (IL GIUDICE). Fox.
r.: John Ford; *p.*: Sol Wurtzel; *sc.*: Dudley Nichols, Lamar Trotti (dai racconti di Irvin S. Cobb); *f.*: George Schneidermann; *mu.*: Samuel Kaylin; *du.*: 80'; *d.*: 5 ottobre; *int.*: Will Rogers (giudice William « Billy » Priest), Henry B. Walthall (reverendo Ashby Brand), Tom Brown (Jerome Priest), Anita Louise (Ellie May Gillespie), Ro-

chelle Hudson (Virginia Maydew), Berton Churchill (senatore Horace K. Maydew), David Landau (Bob Gillis), Brenda Fowler (Caroline Priest), Hattie McDaniel (zia Dilsey), Stephin' Fetchit (Jeff Poindexter), Frank Melton (Flem Tally), Roger Imhof (Billy Gaynor), Charley Grapewin (sergente Jimmy Bagby), Francis Ford (il giurato n. 12), Paul McAllister (Doc Lake), Matt McHugh (Gabby Rives), Hy Meyer (Herman Feldsburg), Louis Mason (sceriffo Birdsong), Robert Parrish.

1890. In una cittadina del Kentucky la Guerra Civile non è stata ancora dimenticata. Quando Gillis è processato per omicidio, la testimonianza del reverendo Brand — che ricorda l'eroismo di Gillis in un reggimento sudista — ha il potere di farlo assolvere (la giuria è composta di reduci Confederati).

1935 THE WHOLE TOWN'S TALKING (TUTTA LA CITTA' NE PARLA). Columbia.

r.: John Ford; *p.*: Lester Cowan; *sc.*: Jo Swerling (dal romanzo omonimo di W. R. Burnett); *di.*: Robert Riskin; *f.*: Joseph H. August; *m.*: Viola Lawrence; *a.r.*: Wilburg McGaugh; *du.*: 95'; *d.*: 22 febbraio; *int.*: Edward G. Robinson (Arthur Ferguson Jones/« Killer » Mannion), Jean Arthur (Miss « Bill » Clark), Wallace Ford (Healy), Arthur Byron (Spencer), Arthur Hohl (sergente Boyle), Donald Meek (Hoyt), Paul Harvey (J. G. Carpenter), Edward Brophy (« Slugs » Martin), J. Farrell McDonald (Warden), Etienne Girardot (Seaver), James Donlan (Howe), John Wray (Henchman), Effie Ellsler (zia Agatha), Robert Emmett O'Connor (tenente di polizia), Sawyer, Francis Ford, Robert Parrish.

Un timido impiegato è il sosia di un famigerato gangster. Allorché quest'ultimo evade, la polizia arresta l'impiegato. Il gangster decide di assumere la sua identità ma il tentativo non riesce.

THE INFORMER (IL TRADITORE). RKO Radio.

r.: John Ford; *p.a.*: Cliff Reid; *sc.*: Dudley Nichols (dal romanzo di Liam O'Flaherty); *f.*: Joseph H. August; *a.d.*: Van Nest Polglase, Charles Kirk; *s.d.*: Julia Heron; *co.*: Walter Plunkett; *mu.*: Max Steiner; *m.*: George Hively; *du.*: 91'; *d.*: 1° maggio; *int.*: Victor McLaglen (Gypo Nolan), Heather Angel (Mary McPhillip), Preston Foster (Dan Gallagher), Margot Grahame (Kattie Madden), Wallace

Ford (Frankie McPhillip), Una O'Connor (signora McPhillip), J. M. Kerrigan (Terry), Joseph Sawyer (Bartley Muiholland), Neil Fitzgerald (Tommy Conner), Donald Meek (Pat Mulligan), D'Arcy Corrigan (il cieco), Leo CcCabe (Donahue), Gaylord Pendleton (Daley), Francis Ford (« Judge » Flynn), May Boley (signora Betty), Grizelda Harvey (una ragazza obbediente), Dennis O'Dea (l'uomo che canta per le strade), Jack Mulhall (la guardia), Robert Parrish (soldato), Clyde Cook, Barlowe Borland, Frank Moran, Arthur McLaglen.
Dublino 1922. Durante la rivolta del Sinn Fein, Gypo Nolan denuncia un amico, per denaro, alla polizia inglese. Sarà giustiziato dai suoi, come traditore.

STEAMBOAT AROUND THE BEND (t.l.: *Il battello pazzo*). 20th Century-Fox.
r.: John Ford; *p.*: Sol. M. Wurtzel; *sc.*: Dudley Nichols, Lamar Trotti (dal racconto di Ben Lucian Burman); *f.*: George Schneidermann; *a.d.*: William Darling; *s.d.*: Albert Hogsett; *mu.* (diretta da): Samuel Kaylin; *m.*: Alfred De Gaetano; *a.r.*: Edward O'Fearna; *du.*: 80'; *d.*: 6 settembre; *int.*: Will Rogers (dottor John Pearly), Anne Shirley (Fleety Belle), Eugene Pallette (sceriffo Rufe Jeffers), John McGuire (Duke), Berton Churchill (il Nuovo Mosé), Stepin' Fetchit (George Lincoln Washington), Francis Ford (Efe), Irvin S. Cobb (capitano Eli), Roger Imhof (Pappy), Raymond Hatton (Matt Abel), Hobart Bosworth (Chaplain), Louis Mason (l'organizzatore della corsa dei battelli), Charles B. Middleton (il padre di Fleety), Si Jenks (un ubriaco), Jack Pennick.
Il dottor Pearly si guadagna da vivere lungo il Mississippi vendendo un toccasana che guarisce tutti i mali. Entrato in possesso di un vecchio battello a vapore, lo trasforma in un museo delle cere. Quando suo nipote è condannato per omicidio, il medico va su e giú per il fiume alla ricerca dell'unico testimone oculare che potrebbe dimostrare che si trattò di legittima difesa. La tradizionale gara dei battelli si trasforma in una corsa contro il tempo per salvare il ragazzo dalla forca. Con l'aiuto di un combustibile poco ortodosso (le statue di cera e la sua medicina universale, di alto tenore alcoolico) il dottore vince entrambe le prove.
Durante le riprese del film, avviene la fusione della Fox con la società di Darryl Zanuck, la 20th Century Pictures.

1936 THE PRISONER OF SHARK-ISLAND (IL PRIGIONIERO DELL'ISOLA DEGLI SQUALI). 20th Century-Fox.

r.: John Ford; *p.a.* e *sc.*: Nunnally Johnson (soggetto basato sulla vita del dottor Samuel A. Mudd); *f.*: Bert Glennon; *a.d.*: William Darling; *s.d.*: Thomas Little; *mu.* (diretta da): Louis Silvers; *m.*: Jack Murray; *a.r.*: Edward O'Fearna; *du.*: 95'; *d.*: 12 febbraio; *int.*: Warner Baxter (dottor Samuel A. Mudd), Gloria Stuart (Peggy Mudd), Claude Gillingwater (colonnello Dyer), Arthur Byron (Ericson), O. P. Heggie (dottor Mcntyre), Harry Carey (il comandante di Forte Jefferson), Francis Ford (caporale O'Toole), John Carradine (sergente Rankin), Frank McGlynn, Sr. (Abraham Lincoln), Douglas Wood (generale Ewing), Joyce Kay (Martha Mudd), Fred Kohler, Jr. (sergente Cooper), Francis McDonald (John Wilkes Booth), John McGuire (tenente Lovell), Ernest Whitman (Buckland Montmorency « Buck » Tilford) Paul Fix (David Herold), Frank Shannon (Holt), Leila McIntyre (signora Lincoln), Etta McDaniel (Rosabelle Tilford), Arthur Loft (il politicante), Paul McVey (generale Hunter), Maurice Murphy (l'ordinanza), Jack Pennick (il soldato che fa le segnalazioni con le bandiere), J. M. Kerrigan, Whitney Bourne, Robert Parrish.

La vita di Samuel A. Mudd, il medico che curò John Wilkes Booth, ignaro che il ferito era l'assassino di Lincoln. Fu processato e condannato all'ergastolo per complicità. Il suo eroico comportamento durante un'epidemia di febbre gialla fece riaprire il caso e gli valse l'assoluzione.

La stessa storia sarà narrata in *Hellgate* (1952) di Charles Marquis Warren.

MARY OF SCOTLAND (MARIA DI SCOZIA). RKO Radio.

r.: John Ford; *p.*: Pandro S. Berman; *sc.*: Dudley Nichols (dal dramma omonimo di Maxwell Anderson); *f.*: Joseph H. August; *a.d.*: Van Nest Polglasse, Carroll Clark; *s.d.*: Darrell Silvera; *co.*: Walter Plunkett; *mu.*: Max Steiner; *m.*: Jane Loring; *e.s.*: Vernon L. Walker; *du.*; 123'; *d.*: 24 luglio; *int.*: Katharine Hepburn (Maria Stuart), Fredric March (Bothwell), Florence Eldridge (la regina Elisabetta), Douglas Walton (Darley), John Carradine (David Rizzio), Mont Blue (Messager), Jean Fenwick (Mary Seton), Robert Barrat (Morton), Gavin Muir (Leicester), Ian Keith (James Stuart Moray), Moroni Olsen (John Knox), Donald Crisp (Huntley), William Stack (Ruthven), Molly

Lamonte (Mary Livingston), Walter Byron (Sir Francis Walsingham), Ralph Forbes (Randolph), Alan Mowbray (Trockmorton), Frieda Inescort (Mary Beaton), David Torrence (Lindsay), Anita Colby (Mary Fleming), Lionel Belmore (pescatore inglese), Doris Lloyd (sua moglie), Bobby Watson (suo figlio), Lionel Pape (Burghley), Ivan Sympson, Murray Kinnell, Lawrence Grant, Nigel De Brulier, Barlowe Borland (il giudice), Alex Craig (Donal), Mary Gordon (la balia), Wilfred Lucas (Lexington), Leonard Mudie (Maitland), Brandon Hurst (Arian), D'Arcy Corrigan (Kirckaldy), Frank Baker (Douglas), Cyril McLaglen (Faudoncide), Robert Warwick (Sir Francis Knellys), Earle Foxe (il duca di Kent), Wyndham Standing (sergente), Gaston Glass (Chatelard), Neil Fitzgerald (nobiluomo), Paul McAllister (Du Croche).
Il regno di Maria Stuarda regina di Scozia, la rivalità con Elisabetta d'Inghilterra, la relazione con Bothwell, il martirio finale.

THE PLOUGH AND THE STARS (t.l.: *L'aratro e le stelle*). RKO Radio.
r.: John Ford; *p.a.*: Cliff Reid, Robert Sisk; *sc.*: Dudley Nichols (dal dramma omonimo di Sean O'Casey); *f.*: Joseph H. August; *a.d.*: Van Nest Polglase; *mu.*: Nathaniel Shilkret, Roy Webb; *m.*: George Hively; *du.*: 72'; *d.*: 26 dicembre; *int.*: Barbara Stanwick (Mora Clitheroe), Preston Foster (Jack Clitheroe), Barry Fitzgerald (Fluther Good), Dennis O'Dea (il giovane Covey), Eileen Crowe (Bessie Burgess), Arthur Shelds (Padraic Pearse), Erin O'Brien More (Rosie Redmond), Brandon Hurst (sergente Tinley), F. J. McCormick (capitano Brennon), Una O'Conner (Maggie Corgan), Moroni Olsen (generale Connolly), J. M. Kerrigan (Peter Flynn), Neil Fitzgerald (tenente Kangon), Bonita Granville (Mollser Cogan), Cyril McLaglen (caporale Stoddard), Robert Homans (il barman), Mary Gordon (prima donna), Mary Quinn (seconda donna), Lionel Pape (l'inglese), Michael Fitzmaurice, Gaylord Pendleton, Doris Lloyd, D'Arcy Corrigan, Wesley Barry.
Irlanda 1916. Marito e moglie sullo sfondo della rivolta della settimana di Pasqua.

1937 WEE WILLIE WINKIE (ALLE FRONTIERE DELL'INDIA), 20th Century-Fox.
r.: John Ford; *p.*: Darryl F. Zanuck; *p.a.*: Gene Markey; *sc.*: Ernest

Pascal, Julian Josephson (da un racconto di Rudyard Kipling); *f.*: Arthur Miller; *s.d.*: Thomas Little; *mu.*: Louis Silvers; *m.*: Walter Thompson; *du.*: 99'; *d.*: *d.*: 30 luglio; *int.*: Shirley Temple (Priscilla Williams), Victor McLaglen (sergente MacDuff), C. Aubrey Smith (colonnello Williams), June Lang (Joyce Williams), Michael Whalen (tenente « Coppy » Brandes), Cesar Romero (Khoda Khan), Constance Collier (signora Allardyce), Douglas Scott (Mott), Gavin Muir (capitano Bibberbeigh), Willie Fung (Mohammed Dihn), Brandon Hurst (Bagby), Lionel Pape (maggiore Allardyce), Clyde Cook (il capo-suonatore Sneath), Lauri Beatty (Elsie Allardyce), Lionel Braham (generale Hammond), Mary Forbes (signora MacMonachie), Cyril McLaglen (caporale Tummel), Pat Somerset (ufficiale), Hector Sarno (la guida).
Le avventure di una ragazzina in un avamposto inglese in India alla fine del secolo scorso, dove è di stanza il nonno; trova marito alla madre rimasta vedova, fa amicizia con un burbero sergente, induce il nonno ad attenuare la disciplina, convince un Indiano ribelle a firmare un trattato di pace.

THE HURRICANE (URAGANO). Goldwyn-United Artists.
r.: John Ford; *p.*: Samuel Goldwyn; *p.a.*: Merritt Hulburd; *sc.*: Dudley Nichols, James Norman Hall (dal romanzo di Charles Nordoff, adattato da Oliver H. P. Garrett); *regista della seconda unità*: Stuart Heisler (le sequenze dell'uragano sono state realizzate da James Basevi); *f.*: Bert Glennon (Archie Stout, per la seconda unità); *a.d.*: Richard Day, Alex Golitzen; *s.d.*: Julia Heron; *co.*: Omar Kiam; *mu.*: Alfred Newman; *m.*: Lloyd Nosler; *fon.*: Thomas Moulton; *a.r.*: Wingate Smith; *du.*: 102'; *d.*: 24 dicembre; *int.*: Dorothy Lamour (Marama), Jon Hall (Terangi), Mary Astor (signora De Laage), C. Aubrey Smith (Padre Paul), Thomas Mitchell (dottor Kersaint), Raymond Massey (maggiore DeLaage), John Carradine (il guardiano), Jerome Cowan (capitano Nagle), Al Kikume (il capo Meheir), Kuulei DeClercq (Tita), Laine Tom, Jr. (Mako), Mamo Clark (Hitia), Movita Castenada (Arai), Reri (Reri), Francis Kaai (Tavi), Pauline Steele (Mata), Flora Hayes (Mamma Rua), Mary Shaw (Marunga), Spencer Charters il giudice), Roger Drake (capitano della guardia), Inez Courtney (la ragazza sul battello), Paul Strader.
In un'isola dei Mari del Sud, il sadico governatore bianco condanna ingiustamente a sei mesi di prigione un indigeno. Questi fugge e ri-

torna dalla moglie. Catturatolo, il governatore gli aumenta la pena. Il giovane continua a fuggire e ogni volta la pena è aumentata. Durante l'ultima evasione uccide il crudele secondino. Prima che possano riprenderlo, un terribile uragano, come un castigo divino, distrugge l'isola e gli europei.
Oscar al fonico Thomas Moulton.

1938 FOUR MEN AND A PRAYER (IL GIURAMENTO DEI QUATTRO). 20th Century-Fox.
r.: John Ford; *p.*: Darryl F. Zanuck; *p.a.*: Kenneth MacGowan; *sc.*: Richard Sherman, Sonya Levien, Walter Perris (dal romanzo omonimo di David Garth); *f.*: Ernest Palmer; *a.d.*: Bernard Herzbrun, Rudolph Sternad; *s.d.*: Thomas Little; *mu.*: Louis Silvers, Ernst Toch; *m.*: Louis R. Loeffler; *du.*: 85'; d.: 29 aprile; *int.*: Loretta Young (Lynn Cherrington), Richard Greene (Jeffrey Leigh), George Sanders (Wyatt Leigh), David Niven (Christopher Leigh), William Henry (Rodney Leigh), C. Aubrey Smith (Loring Leigh), J. Edward Bromberg (generale Torres), Alan Hale (Farnoy), John Carradine (generale Adolfo Arturo Sebastian), Reginald Deny (Douglas Loveland), Berton Churchill (Martin Cherrington), Claude King (generale Bryce), John Sutton (capitano Drake), Barry Fitzgerald (Mulcahy), Cecil Cunningham (Pyer), Frank Baer (avvocato della difesa), Frank Dawson (Mullins), Lina Basquette (Ah-Nee), William Stack (pubblico ministero), Harry Hayden (il segretario di Cherrington), Winter Hall (il giudice), Will Stanton (Cockney), John Spacey, C. Montague Shaw (gli avvocati), Lionel Pape (il perito settore), Brandon Hurst (il presidente della giuria).
Un ufficiale inglese, ingiustamente radiato con infamia dall'esercito, è ucciso da alcuni trafficanti di armi. I quattro figli fanno voto di vendicarlo e di riabilitarne la memoria.

SUBMARINE PATROL (t.l.: *Pattuglia sottomarina*). 20th Century-Fox.
r.: John Ford; *p.*: Darryl F. Zanuck; *p.a.*: Gene Markey; *sc.*: Ryan James, Darrell Ware, Jack Yellen (dal romanzo *The Splinter Fleet* di John Milholland); *f.*: Arthur Miller; *a.d.*: William Darling, Hans Peters; *s.d.*: Thomas Little; *mu.*: Arthur Lange; *m.*: Robert Simpson; *du.*: 95'; *d.*: 25 novembre; *int.*: Richard Greene (Perry Townsend, III), Nancy Yelly (Susan Leeds), Preston Foster (tenente John C. Drake), George Bancroft (capitano Leeds), Slim Summerville (Ellsworth

« Spotts » Ficketts), Joan Valerie (Anne), John Carradine (McAllison), Warren Hymer (Rocky Haggerty), Henry Armetta (Luigi), Douglas Fowley (Brett), J. Farrell McDonald (Quincannon), Dick Hogan (Johnny), Maxie Rosenbloom (sergente Joe Duffy), Ward Bond (Olaf Swanson), Robert Lowery (Sparks), Charles Tannen (Kelly), George E. Stone (Irving), Moroni Olsen (capitano Wilson), Jack Pennick (Guns McPeck), Elisha Cook Jr. ("Professor" Pratt), Harry Strang (Grainger), Charles Trowbridge (ammiraglio Joseph Maitland), Victor Varconi (il cappellano), Murray Alper (marinaio), E. E. Clive.
Una nave in disarmo della Splinter Fleet (il cui compito consisteva nello scovare i sommergibili nemici durante la Prima Guerra Mondiale) è rimessa in sesto da un burbero capitano.

1939 STAGECOACH (OMBRE ROSSE). W. Wanger-United Artists.
p. e *r.*: John Ford; *p.e.*: Walter Wanger; *sc.*: Dudley Nichols (dal racconto *Stage to Lordsburg* di Ernest Haycox); *f.*: Bert Glennon; *a.d.*: Alexander Toluboff; *s.d.*: Wiard B. Ihnen; *co.*: Walter Plunkett; *mu.*: (adattata da 17 motivi popolari americani diffusi intorno al 1880): Richard Hageman, W. Franke Harling, John Leipold, Leo Shuen, Louis Gruenberg; *m.*: Dorothy Spencer, Walter Reynolds; *a.r.*: Wingate Smith; *du.*: 97'; *d.*: 2 marzo; *int.*: John Wayne (Ringo Kid), Claire Trevor (Dallas), John Carradine (Hatfield), Thomas Mitchell (dottor Josiah Boone), Andy Devine (Buck), Donald Meek (Samuel Peacock), Louise Platt (Lucy Mallory), Tim Holt (tenente Blanchard), George Bancroft (sceriffo Curly Wilcox), Berton Churchill (Henry Gatewood), Tom Tyler (Hank Plummer), Chris Pin Martin (Chris), Elvira Rios (Yakima, sua moglie), Francis Ford (Billy Pickett) Marga Daighton (signora Pickett), Kent Odell (Billy Pickett, Jr.), Harry Tenbrook (telegrafista), Jack Pennick (Jack, il barman), Maul McVey (il corriere), Cornelius Keefe (capitano Whitney), Louis Mason (sceriffo), Brenda Fowler (signora Gatewood), Walter McGrail (capitano Sickel), Joseph Rickson (Luke Plummer), Vester Pegg (Ike Plummer), William Hoffer (sergente), Bryant Washburn (capitano Simmons), Nora Cecil (la governante del dottor Boone), Helen Gibson, Dorothy Annleby (le ballerine), Buddy Roosevelt, Bill Cody (ranchers), Chief White Horse (capo indiano), Duke Lee (lo sceriffo di Lordsburg), Mary Kathleen Walker (la bambina di Lucy Mallory), Ed Brady, Steve Clemente, Theodore Larch, Fritzi Brunette, Leonard Trainor, Chris

Phillips, Tex Driscoll, Teddy Billings, John Eckert, Al Lee, Jack Mohr, Patsy Doyle, Wiggie Blowne, Margaret Smith.
Verso il 1880, una diligenza trasporta una prostituta, un dottore alcoolizzato, la moglie incinta di un ufficiale, un sudista rovinato, un banchiere ladro, un rappresentante di whisky e uno sceriffo. Per strada si aggiunge l'uomo che questi ricerca. La diligenza, priva di scorta militare (dopo una breve sosta in cui la donna partorisce) è attaccata dagli indiani. Il provvidenziale intervento della Cavalleria risolve la situazione. Il fuorilegge compie la vendetta che meditava e lo sceriffo lo lascia libero di rifarsi una vita con la sgualdrina.
Brani del film sono stati utilizzati in *I Killed Geronimo* (1950) e *Laramie Mountains* (1952).
Nel 1966 Gordon Douglas gira un rifacimento dallo stesso titolo (in Italia: *I 9 di Drifork City*).

YOUNG MR LINCOLN (ALBA DI GLORIA). Cosmopolitan-20th Century-Fox.
r.: John Ford; *p.e.*: Darryl F. Zanuck; *p.*: Kenneth Mcgowan; *sc.*: Lamar Trotti (episodi della vita di Abraham Lincoln); *f.*: Bert Glennon; *a.d.*: Richard Day, Mark Lee Kirk; *s.d.*: Thomas Little; *mu.*: Alfred Newman; *m.*: Walter Thompson; *du.*: 101'; *d.*: 9 giugno; *int.*: Henry Fonda (Abraham Lincoln), Alice Brady (Abigail Clay), Marjorie Weaver (Mary Todd), Arleen Whelan (Hannah Clay), Eddie Collins (Efe Turner), Pauline Moore (Ann Rutledge), Richard Cromwell (Matt Clay), Ward Bond (John Palmer Cass), Donald Meek (John Felder), Spencer Charters (giudice Herbert A. Bell), Eddie Quillan (Adam Clay), Judith Dickens (Carrie Sue), Milburn Stone (Stephen A. Douglas), Cliff Clark (sceriffo Billings), Robert Lowery (giurato), Charles Tannen (Ninian Edwards), Francis Ford (Sam Boone), Fred Kohler, Jr. (Scrub White), Kay Linaker (signora Edwards), Russell Simpson (Woolridge), Charles Halton (Hawthorne), Edwin Maxwell (John T. Stuart), Robert Homans (signor Clay), Jack Kelly (Matt Clay, da bambino) Dick Jones (Adam Clay, da bambino), Harry Tyler (acconciatore), Louis Mason (cancelliere), Jack Pennick (Big Buck), Steven Randall (giurato), Clarence Wilson, Elizabeth Jones.
La giovinezza di Abe Lincoln, il tragico amore per Ann Rutledge, la decisione di diventare avvocato, il primo processo in cui prende le difese di due fratelli accusati di omicidio e ne dimostra l'innocenza.

DRUMS ALONG THE MOHAWK (LA PIU GRANDE AVVENTURA). 20th Century-Fox.
r.: John Ford; *p.e.*: Darryl F. Zanuck; *p.*: Raymond Griffith; *sc.*: Lamar Trotti, Sonya Levien (dal romanzo omonimo di Walter D. Edmonds); *f.* (*colore*): Bert Glennon, Ray Rennahan; *a.d.*: Richard Day, Mark Lee Kirk; *s.d.*: Thomas Little; *mu.*: Alfred Newman; *m.*: Robert Simpson; *du.*: 103'; *d.*: 3 novembre; *int.*: Claudette Colbert (Lana Borst Martin), Henry Fonda (Gilbert Martin), Edna May Oliver (signora McKlennan), Eddie Collins (Christian Real), John Carradine (Caldwell), Dorris Bowdon (Mary Reall), Jessie Ralph (signora Weaver), Arthur Shields (Padre Rosenkranz), Robert Lowery (John Weaver), Roger Imhof (generale Nicholas Herkimer), Francis Ford (Joe Boleo), Ward Bond (Adam Hartmann), Kay Linaker (signora Demooth), Russell Simpson (dottor Petry), Chief Big Tree (Blue Back), Spencer Charters (Fisk, l'oste), Arthur Aysleworth (George), Si Jenks (Jacobs), Jack Pennick (Amos), Charles Tannen (Robert Johnson), Paul McVey (capitano Mark Demooth), Elizabeth Jones (signora Reall), Lionel Pape (generale), Clarence Wilson (ufficiale pagatore), Edwin Maxwell (pastore), Clara Blandick (signora Borst), Beulah Hall Jones (Daisy), Robert Greig (Borst), Mae Marsh.
Le esperienze di una giovane coppia nella valle del Mohawk, prima e durante la Guerra d'Indipendenza.

1940 THE GRAPES OF WRATH (FURORE). 20th Century-Fox.
r.: John Ford; *p.*: Darryl F. Zanuck; *p.a.* e *sc.*: Nunnally Johnson (dal romanzo omonimo di John Steinbeck); *f.*: Gregg Toland; *a.d.*: Richard Day, Mark Lee Kirk; *s.d.*: Thomas Little; *mu.*: Alfred Newman (la canzone « Red River Valley » eseguita all'armonica da Dan Borzage); *m.*: Robert Simpson; *fon.*: George Leverett, Roger Heman; *a.r.*: Edward O'Fearna; *du.*: 129'; *d.*: 15 marzo; *int.*: Henry Fonda (Tom Joad), Jane Darwell (Mà Joad), John Carradine (Casey), Charley Grapewin (nonno Joad), Dorris Bowdon (Rose of Sharon), Russel Simpson (Pà Joad), O.Z. Whitehead (Al), John Qualen (Muley), Eddie Quillan (Connie), Zeff Tilbury (nonna Joad), Frank Sully Noah), Frank Darien (zio John), Darryl Hickman (Winfield), Shirley Mills (Ruth Joad), Grant Mitchell (guardiano), Ward Bond (poliziotto), Frank Faylen (Tim), Joe Sawyer (contabile), Harry Tyler (Bert), Charles B. Middleton (guida), John Arledge (Davis), Hollis Jewell (il figlio di

Muley), Paul Guilfoyle (Floyd), Charles D. Brown (Wilkie), Roger Imhof (Thomas), William Pawley (Bill), Arthur Ayslesworth (il padre), Charles Tannen (Joe), Selmar Jackson (ispettore), Eddie C. Walker (possidente), David Hughes (Frank), Cliff Clark (l'uomo di città), Adrian Morris (agente), Robert Homans (Spencer), Irving Bacon (guida), Kitty McHugh (Mae), Mae Marsh, Francis Ford, Jack Pennick.
L'odissea dei Joad durante la Grande Depressione.

THE LONG VOYAGE HOME (VIAGGIO SENZA FINE). W. Wanger-United Artists.
r.: John Ford; *p.*: Walter Wanger; *sc.*: Dudley Nichols (dagli atti unici *The Moon of the Caribbees, In the Zone, Bound East for Cardiff, The Long Voyage Home*, di Eugene O'Neill); *f.*: Gregg Toland; *a.d.*: James Basevi; *s.d.*: Julia Heron; *mu.*: Richard Hageman; *m.*: Sherman Todd; *e.s.*: Ray Binger, R. T. Layton; *du.*: 105'; *d.*: 8 ottobre; *int.*: Thomas Mitchell (Aloysius Driscoll), John Wayne (Ole Olsen), Ian Hunter (Thomas « Smitty » Fenwick), Barry Fitzgerald (Cocky), Wilfred Lawson (il comandante), Mildred Natwick (Freda), John Qualen (Axel Swanson), Ward Bond (Yank), Joe Sawyer (Davis), Arthur Shields (Donkeyman), J. M. Kerrigan (Crimp), David Hughes (Scotty), Billy Bevan (Joe), Cyril McLaglen (Mate), Robert E. Perry (Paddy), Jack Pennick (Bergman), Constantin Frenke (Narvey), Constantin Romanoff (Big Frank), Dan Borzage (Tim), Harry Tenbrook (Max), Douglas Walton (secondo ufficiale), Raphaela Ottiano (la Figlia dei Tropici), Carmen Morales, Carmen d'Antonio (le ragazze in canoa), Harry Woods (marinaio), Edgar « Blue » Washington, Lionel Pape, Jane Crowley, Maureen Roden-Ryan.
A bordo della « Glencairn » l'equipaggio non vede l'ora che il viaggio finisca, ma la terraferma si rivelerà non meno deludente del mare. Si reimbarcheranno tutti meno uno.
Il film preferito di O'Neill tra quelli tratti delle sue opere.

1941 TOBACCO ROAD (LA VIA DEL TABACCO). 20th Century-Fox.
r.: John Ford; *p.*: Darryl F. Zanuck; *p.a.*: Jack Kirkland, Harry H. Oshrin; *sc.*: Nunnally Johnson (dal dramma di Kirkland ricavato dal romanzo omonimo di Erskine Caldwell); *f.*: Arthur C. Miller; *a.d.*: Richard Day, James Basevi; *s.d.*: Thomas Little; *mu.*: David Buttolph; *m.*: Barbara McLean; *d.*: 84'; *d.*: 20 febbraio; *int.*: Charley Grapewin

(Jeeter Lester), Marjorie Rambeau (Sister Bessie), Gene Tierney (Ellie May Lester), William Tracy (Dude Lester), Elizabeth Patterson (Ada Lester), Dana Andrews (dottor Tim), Slim Summerville (Henry Peabody), Ward Bond (Lov Bensey), Grant Mitchell (George Payne), Zeffie Tilbury (nonna Lester), Russell Simpson (lo sceriffo), Spencer Charters (impiegato), Irving Bacon (cassiere), Harry Tyler (commerciante d'auto), George Chandler (impiegato), Charles Halton (il sindaco), Jack Pennick (aiuto-sceriffo), Dorothy Adams (segretaria di Payne), Francis Ford (vagabondo).
La vita della famiglia di un bianco povero in Georgia.

SEX HYGIENE (t.l.: *Igiene sessuale*). Audio Productions-U. S. Army.
r.: John Ford; *p.*: Darryl F. Zanuck; *f.*: George Barnes; *m.*: Gene Fowler, Jr.; *du.*: 30'; con Charles Trowbridge.
Film didattico commissionato dall'Esercito, sui pericoli e sulla prevenzione delle malattie veneree.

HOW GREEN WAS MY VALLEY (COM'ERA VERDE LA MIA VALLE). 20th Century-Fox.
r.: John Ford; *p.*: Darryl F. Zanuck; *sc.*: Philip Dunne (dal romanzo omonimo di Richard Llewellyn); *f.*: Arthur Miller; *a.d.*: Richard Day, Nathan Juran; *s.d.*: Thomas Little; *co.*: Gwen Wakeling; *mu.*: Alfred Newman; *effetti corali*: Eisteddfod Singers of Wales; *m.*: James B Clark; *narratore*: Rhys Williams; *du.*: 118'; *d.*: dicembre; *int.*: Walter Pidgeon (Gruffydd), Maureen O'Hara (Angharad Morgan), Donald Crisp (Morgan), Anna Lee (Bronwen Morgan), Roddy McDowall (Huw Morgan), John Loder (Ianto Morgan), Sara Allgood (Beth Morgan), Barry Fitzgerald (Cyfartha), Patrick Knowles (Ivor Morgan), The Welsh Singers (il coro), Morton Lowery (Jonas), Arthur Shields (Parry), Ann Todd (Ceiwen), Frederick Warlock (dottor Richards), Richard Fraser (David Morgan), Evan S. Evans (Gwinlyn), James Monks (Owen Morgan), Rhys Williams (Dai Bando), Lionel Pape (il vecchio Evans), Ethel Griffies (signora Nicholas), Marten Lamont (Jestyn Evans), Mae Marsh (la moglie del minatore), Louis Jean Heydt (minatore), Denis Hoey (Motschell), Tudor Williams (il cantante), Clifford Severn, Eve March.
La progressiva ma non meno dolorosa disintegrazione di una famiglia di minatori gallesi e della vallata in cui sono vissuti, alla fine del secolo scorso.

1942 THE BATTLE OF MIDWAY (t.l.: *La battaglia delle Midway*), U. S. Navy-20th Century-Fox.
r. e *f.* (*colore*): Lieutenant Commander John Ford, USNR; *commento*: Ford, Dudley Nichols, James Kevin McGuinness; *operatore aggiunto*: Jack McKenzie; *mu.*: Alfred Newman; *m.*: Ford, Robert Parrish; *du.*: 20'; *d.*: Settembre.
Documentario girato durante la battaglia. Il commento è letto da Henry Fonda, Jane Darwell e Donald Crisp (i primi due erano stati i protagonisti di *The Grapes of Wrath*; il terzo di *How Green was My Valley*).

TORPEDO SQUADRON. U.S. Navy.
r.: Lieutenant Commander John Ford, USNR; *du.*: 8' (*a colori*).

1943 DECEMBER 7TH (t.l.: *7 dicembre*). U. S. Navy.
r.: Lieutenant Gregg Toland, USNR, Lieutenant Commander John Ford, U.S.N.R.; *f.*: Gregg Toland; *regista della seconda unità*: James C. Haver U.S.M.C.; *mu.*: Alfred Newman; *m.*: Robert Parrish; *du.*: 20'.
Documentario sul bombardamento giapponese di Pearl Harbor (7 dicembre 1941). La partecipazione di Ford fu poco piú che nominale.

WE SAIL AT MIDNIGHT (t.l: *Si salpa a mezzanotte*). Crown Film Unit-U. S. Navy.
r.: Lieutenant Commander John Ford, U.S.N.R.; *commento*: Clifford Odets; *mu.*: Richard Addinsell; *du.*: 20'; *d.*: luglio 1943.
The Last Outlaw. Progetto di un *remake* del film omonimo (in due rulli) girato nel 1919. Non fu mai realizzato.

1945 THEY WERE EXPENDABLE (I SACRIFICATI e, nella riedizione, I SACRIFICATI DI BATAAN). Metro-Goldwyn-Mayer.
r. e *p.*: John Ford; *p.a.*: Cliff Reid; *sc.*: Frank W. Wead (dal libro di William L. White); *f.*: Joseph. H. August; *a.d.*: Cedric Gibbons, Malcolm F. Brown; *s.d.*: Edwin B. Willis, Ralph S. Hurst; *mu.*: Hubert Brown; *s.d.*: Edwin B. Willis, Ralph S. Hurst; *mu.*: Hubert Stothart; *m.*: Frank E. Hull, Douglas Biggs; *regista della seconda unità*: James C. Havens (*trasparente*: Robert Montgomery); *a.r.*: Edward O'Fearna; *du.*: 136'; *d.*: 20 dicembre; *int.*: Robert Montgomery (tenente John Brickley), John Wayne (tenente Rusty Ryan), Donna Reed (tenente

Sandy Davis), Jack Holt (generale), Ward Bond (Boots Mulcahey), Louis Jean Heydt (Ohio, pilota in ospedale), Marshall Thompson (Snake Gardner), Russell Simpson (Dad, capo dell'arsenale), Leon Ames (maggiore Morton), Paul Langton (Andy Andrews), Arthur Walsh (Jones), Donald Curtis (Shory), Cameron Mitchell (George Cross), Jeff York (Tony Aiken), Murray Alper (Slug Mahan), Arley Tenbrook (Larsen), Jack Pennick (Doc Charley), Charles Trowbridge (ammiraglio Blackwell), Robert Barrat (il generale), Bruce Kellogg (Tompkins), Tim Murdock (Brant), Vernon Steele (il dottore), Alex Havler (Benny), Wallace Ford, Tom Tyler.

La storia dell'uomo che introdusse l'uso dei PT (Patrol Torpedo) Boats in combattimento, sullo sfondo della piú cocente sconfitta americana, nelle Filippine.

1946 MY DARLING CLEMENTINE (SFIDA INFERNALE). 20 Century-Fox.

r.: John Ford; *p.*: Samuel G. Engel; *sc.*: Engel, Wiston Miller (da un soggetto di Sam Hellman, basato sul libro *Wyatt Earp, Frontier Marshal* di Stuart N. Lake); *f.*: Joseph McDonald; *a.d.*: James Basevi, Lyle R. Wheeler; *s.d.*: Thomas Little, Fred J. Rode; *co.*: Rene Hubert; *mu.*: Cyril J. Mockridge; *m.*: Dorothy Spencer; *a.r.*: William Eckhardt; *du.*: 97'; *d.*: novembre; *int.*: Henry Fonda (Wyatt Earp), Linda Darnell (Chihuahua), Victor Mature (Doc John Holliday), Walter Brennan (Old Man Clanton), Tim Holt (Virgil Earp), Ward Bond (Morgan Earp), Cathy Downs (Clementine Carter), Alan Mowbray (Granville Thorndyke), John Ireland (Billy Clanton), Grant Withers (Ike Clanton), Roy Robert (Mayor), Jane Darwell (Kate Nelson), Russell Simpson (John Simpson), Francis Ford (Dad, vecchio soldato), J. Farrell McDonald (Mac, barman), Dan Garner (James Earp), Ben Hall (barbiere), Arthur Walsh (impiegato dell'albergo), Jack (postiglione), Louis Mercier (François), Mickey Simpson (Sam Clanton), Fred Libby (Phil Clanton), Harry Woods (Luke), Charles Stevens (indiano), Mae Marsh.

La storia di Wyatt Earp e dei suoi giorni a Tombstone: l'amicizia con il tubercolotico « Doc » Holliday, la famosa sfida all'O.K. Corral. Gli esterni furono girati nella Monument Valley.

Il film è un rifacimento, (considerevolmente modificato) di *Frontier Marshal* (1939) di Allan Dwan. La storia si trova alla base di numerosi

film, fra cui. *Gunfight at the O.K. Corral* (1957) e *Hour of the Gun* (1966) di John Sturges, *Doc* di Frank Perry.

1947 THE FUGITIVE (LA CROCE DI FUOCO). Argosy Pictures-RKO Radio.

r.: John Ford; *p.*: Ford, Merian C. Cooper; *p.a.*: Emilio Fernandez; *sc.*: Dudley Nichols (dal romanzo *Il potere e la gloria* di Graham Greene); *f.*: Gabriel Figueroa; *a.d.*: Alfred Ybarra; *s.d.*: Manuel Parra; *mu.*: Richard Hageman; *m.*: Jack Murray; *a.r.*: Jesse Hibbs; *du.*: 104'; *d.*: 3 novembre; *int.*: Henry Fonda (il fuggiasco), Dolores Del Rio (la donna messicana), Pedro Armendariz (tenente di polizia), Ward Bond (El Gringo), Leo Carrillo (capo della polizia), J. Carroll Naish (informatore della polizia), Robert Armstrong (sergente di polizia), John Qualen il dottore), Fortunio Bonanova (il cugino del Governatore), Chris Pin Martin (organista), Miguel Inclan (ostaggio), Fernando Fernandez (cantante), José I. Torvay (messicano), Melchor Ferrer.

Un prete costretto alla fuga da un regime poliziesco ostile alla religione. In parallelo si svolge la vicenda di un criminale ricercato. Il film fu girato in 47 giorni in Messico e negli studi Churubusco (Città del Messico).

The Family. Progetto, mai realizzato, di ricavare un film dal romanzo omonimo di Nina Federova.

1948 FORT APACHE (IL MASSACRO DI FORTH APACHE). Argosy Pictures-RKO Radio.

r.: John Ford; *p.*: Ford, Merian C. Cooper; *sc.*: Frank Nugent (da *Massacre* di James Warner Bellah); *f.*: Archie Stout; *a.d.*: James Basevi; *s.d.*: Joe Kish; *mu.*: Richard Hageman; *regista della seconda unità*: Cliff Lyons; *du.*: 127'; *d.*: 9 marzo; *int.*: John Wayne (capitano Kirby York), Henry Fonda (colonnello Owen Thursday), Shirley Temple (Philadelphia Thursday), John Agar (tenente Michael O'Rourke), Ward Bond (sergente maggiore O'Rourke), George O'Brien (capitano Sam Collingwood), Victor McLaglen (sergente Mulcahy), Pedro Armendariz (sergente Beaufort), Anna Lee (signora Collingwood), Irene Rich (signora O'Rourke), Guy Kibbee (dottor Wilkens), Grant Withers (Silas Meacham), Miguel Inclan (Cochise), Jack Pennick (sergente Shattuck), Mae Marsh (signora Gates), Dick Foran (sergente Quincannon), Frank

Ferguson (giornalista), Francis Ford (barista), Ray Hyke, Movita Castenada, Mary Gordon.
Un colonnello autoritario e ostinato si rende responsabile del massacro dei suoi uomini attirati in un agguato dagli indiani. Il film fu girato in 45 giorni nello Utah e nella Monument Valley.

THE THREE GODFATHERS (IN NOME DI DIO). Argosy Pictures-Goldwyn-Mayer.
r.: John Ford; *p.*: Ford, Merian C. Cooper; *sc.*: Laurence Stallings, Frank S. Nugent (da un soggetto di Peter B. Kyne); *f.* (*colore*): Winton C. Hoch, Charles P. Boyle (*seconda unità*); *a.d.*: James Basevi; *s.d.*: Joe Kish; *mu.*: Richard Hageman; *m.*: Jack Murray; *a.d.*: Wingate Smith, Edward O'Fearna; *du.*: 106'; *d.*: 1° dicembre; *int.*: John Wayne (Robert Marmaduke Sangster Hightower), Pedro Armendariz (Pedro Roca Fuerte), Harry Carey, Jr. (William Kearney, « The Abilene Kid »), Ward Bond (Perley Buck Sweet), Mildred Natwick (la madre), Charles Halton (Latham), Jane Darwell (signorina Florey), Mae Marsh (signora Perley Sweet), Guy Kibbee (il giudice), Dorothy Ford (Ruby Latham), Ben Johnson, Michael Dugan, Don Summers (la pattuglia), Fred Libby (aiuto-sceriffo), Hank Worden (aiuto-sceriffo), Jack Pennick (Luke, ferroviere), Francis Ford (ubriaco).
Remake di *Marked Men* (1919), girato in 32 giorni nel deserto di Mojave.

1949 *Mighty Joe Young* (IL RE DELL'AFRICA). Argosy Pictures-RKO Radio.
r.: Ernest B. Schoedsack; *p.*: John Ford, Merian C. Cooper.
Prodotto dalla società di Ford (la Argosy) senza che Ford se ne sia occupato direttamente.

SHE WORE A YELLOW RIBBON (I CAVALIERI DEL NORD OVEST). Argosy Pictures-RKO Radio.
r.: John Ford; *p.*: Ford, Merian C. Cooper; *p.a.*: Lowell Farrell; *sc.*: Frank S. Nugent, Laurence Stallings (da *War Party* di James Warner Bellah); *f.* (*colore*): Winton C. Hoch, Charles P. Boyle (*seconda unità*); *a.d.*: James Basevi; *s.d.*: Joe Kish; *mu.*: Richard Hageman; *m.*: Jack Murray; *a.r.*: Wingate Smith, Edward O'Fearna; *du.*: 103'; *d.*: 22 ottobre; *int.*: John Wayne (capitano Nathan Brittles), Joanne

Dru (Olivia), John Agar (tenente Flint Cohill), Ben Johnson (sergente Tyree), Harry Carey, Jr. (tenente Pennell), Victor McLaglen (sergente Quincannon), Mildred Natwick (signora Allshard), George O'Brien (maggiore MacAllshard), Arthur Shields (dottor O'Laughlin), Francis Ford (barman), Harry Woods (Karl Rynders), Chief Big Tree (Pony That Walks), Noble Johnson (Red Shirt), Cliff Lyon (soldato Cliff), Tom Tyler (Quayne), Michael Dugan (Hochbauer), Mickey Simpson (Wagner), Fred Graham (Hench), Frank McGrath (trombettiere), Don Summers (Jenkins), Fred Libby (colonnello Krumrein), Jack Pennick (sergente maggiore), Billy Jones (corriere), Bill Gettinger (ufficiale), Fred Kennedy (Badger), Rudy Bowman (Smith), Post Park (ufficiale), Ray Hyke (McCarthy), Lee Bradley (interprete), Chief Sky Eagle, Dan White.
L'ultima missione di un vecchio capitano, prima di mettersi a riposo. Il film fu girato in 31 giorni nella Monument Valley.

1950 WHEN WILLIE COMES MARCHING HOME (BILL SEI GRANDE!). 20th Century Fox.
r.: John Ford; *p.*: Fred Kohlmar; *sc.*: Mary Loos, Richard Sale (da *When Leo Comes Marching Home* di Sy Gomberg); *f.*: Leo Tover; *a.d.*: Lyle R. Wheeler, Chester Gore; *s.d.*: Thomas Little, Bruce McDonald; *mu.*: Alfred Newman; *m.*: James B. Clark; *du.*: 82'; *d.*: Febbraio; *int.*: Dan Dailey (Bill Kluggs), Corinne Calvet (Yvonne), Colleen Townsend (Marge Fettles), William Demarest (Herman Kluggs), James Lydon (Charles Fettles), Lloyd Corrigan (Adam, il sindaco), Evelyn Varden (Gertrude Kluggs), Kenny Williams (musicista), Lee Clark (musicista), Charles Halton (Fettles), Mae Marsh (signora Fettles), Jack Pershing (maggiore Bickford), Don Summers (M. P. Sherve), Gil Herman (comandante Crown), Peter Ortiz (Pierre), Louis Alberni (barman), John Shulick (pilota), Clarke Gordon, Robin Hughes (ufficiali di Marina), Cecil Weston (signora Bernes), Harry Tenbrock (Joe, tassista), Russ Clark (sergente Wilson), George Spaulding (Judge Tate), James Eagle (cronista), Harry Strang (sergente), George Magrill (sottufficiale), Hank Worden (corifeo), John McKee (pilota), Larry Keating (generale G. Reeding), Dan Riss (generale Adams), Robert Einer (tenente Bagley), Russ Conway (maggiore J. A. White), Whit Bissell (tenente Handley), Ann Codee (istruttrice francese), Ray Hyke (maggiore Crawford), Gene Collins (Andy), James Flavin (generale Brevort),

David McMahon (colonnello Ainsley), Charles Trowbridge (generale Merrill), Kenneth Tobey (tenente K. Geiger), Maj. Sam Harris (paziente in ospedale), Alberto Morin, Louis Mercier (uomini della Resistenza), Paul Harvey (ufficiale), James Waters, Ken Lynch.
Il sergente Kluggs è il primo ad arruolarsi nell'esercito durante la seconda guerra mondiale. Le ripetute richieste di essere inviato oltremare rimangono inascoltate. Alla fine gli affidano una pericolosa missione segreta, dietro le linee, in Francia. Torna, dopo un tempo così breve che nessuno crede sia mai partito.

WAGON MASTER (LA CAROVANA DEI MORMONI). Argosy Pictures-RKO Radio.
r.: John Ford; *p.*: Ford, Merian C. Cooper; *p.a.*: Lowell Farrell; *s.* e *sc.*: Frank S. Nugent, Patrick Ford; *f.*: Bert Glennon, Archie Stout (*seconda unità*); *a.d.*: James Basevi; *s.d.*: Joe Kish; *mu.*: Richard Hageman (canzoni « Wagons West », « Rollin' Shadows in the Dust », « Song of the Wagon Master », « Chuck-A-Walla-Swing » di Stan Jones eseguite da « The Sons of the Pioneers »); *m.*: Jack Murray; *regista della seconda unità*: Cliff Lyons; *du.*: 86'; *d.*: 19 aprile; *int.*: Ben Johnson (Travis Blue), Harry Carey, Jr. (Sandy Owens), Joanne Dru (Denver), Ward Bond (Elder Wiggs), Charles Kemper (zio Shilon Clegg), Alan Mowbray (dottor A. Locksley Hall), Jane Darwell (Sorella Ledeyard), Ruth Clifford (Fleuretty Phyffe), Russell Simpson (Adam Perkins), Kathleen O'Malley (Prudence Perkins), James Arness (Floyd Clegg), Fred Libby (Reese Clegg), Hank Worden (Luke Clegg), Mickey Simpson (Jesse Clegg), Francis Ford (Peachtree), Cliff Lyons (sceriffo di Crystal City), Dan Summers (Sam Jenkins), Movita Castenada (ragazza Navajo), Jim Thorpe (Navajo), Chuck Hayward.
Verso il 1870. Una carovana di Mormoni è diretta in Utah, guidata da due giovani allevatori di cavalli. Scontri con indiani e banditi. Il film fu girato nella Monument Valley e in Utah (Professor Valley).

RIO GRANDE (RIO BRAVO). Argosy Pictures-Republic.
r.: John Ford; *p.*: Ford, Merian C. Cooper; *sc.*: James Kevin McGuinness (da *Mission With No Record* di James Warner Bellah); *f.*: Bert Glennon, Archie Stout (*seconda unità*); *a.d.*: Frank Hotaling; *s.d.*: John McCarthy, Jr., Charles Thompson; *mu.*: Victor Young (canzoni « My Gal Is Purple », « Footsore Cavalry », « Yellow Stripes »

di Stan Jones, « Aha, San Antone » di Dale Evans, « Cattle Call » di Tex Owens e « Erie Canal », « I'll Take You Home Again, Kathleen », « Down by the Glen Side », « You're in the Army Now » eseguite da « The Sons of the Pioneers »); *m.*: Jack Murray; *regista seconda unità*: Cliff Lyons; *du.*: 105'; *d.*: 15 novembre; *int.*: John Wayne (colonnello Kirby Yorke), Maureen O'Hara (signora Yorke), Ben Johnson (soldato Tyree), Claude Jarman, Jr. (soldato Jeff Yorke), Harry Carey, Jr. (soldato Daniel Boone), Chill Wills (dottor Wilkins), J. Carroll Naish (generale Sheridan), Victor McLaglen (sergente Quincannon), Grant Withers (aiuto-sceriffo), Peter Ortiz (capitano St. Jacques), Steve Pendleton (capitano Prescott), Karolyn Grimes (Margaret Mary), Alberto Morin (tenente), Stan Jones (sergente), Fred Kennedy (Heinze), Jack Pennick, Pat Wayne, Chuck Roberson, Ken Curtis, Hugh Farr, Karl Farr, Lloyd Perryman, Shug Fisher, Tommy Doss.
La storia di un colonnello, sua moglie e suo figlio: separatisi al tempo della Guerra Civile, si riuniscono durante un episodio della guerra contro la Nazione Apache, nei pressi del confine messicano.

1951 — 1951 THIS IS KOREA! (t.l.: *Questa è la Corea!*). U. S. Navy-Republic. *r.*: Rear Admiral John Ford, U.S.N.R.; *du.*: 50'; *d.* (*colore*): 10 agosto.
Documentario sulla guerra di Corea. Voce di John Ireland.

1952 — WHAT PRICE GLORY (UOMINI ALLA VENTURA). 20th Century-Fox.
r.: John Ford; *p.*: Sol C. Siegel; *sc.*: Phoebe e Henry Ephron (dal dramma omonimo di Maxwell Anderson e Laurence Stallings); *f.* (*colore*): Joseph MacDonald; *a.d.*: Lyle R. Wheeler, George W. Davis; *s.d.*: Thomas Little, Stuart A. Reiss; *mu.*: Alfred Newman (la canzone « My Love, My Life » è di Jay Livingston e Roy Evans); *m.*: Dorothy Spencer; *du.*: 111'; *d.*: agosto; *int.*: James Cagney (capitano Flagg), Corinne Calvet (Charmaine), Dan Dailey (sergente Quirt), William Demarest (caporale Kiper), Craig Hill (tenente Aldrich), Robert Wagner (Lewisohn), Marisa Pavan (Nicole Bouchard), Casey Adams (tenente Moore), James Gleason (generale Cokely), Wally Vernon (Lipinsky), Letondal (Cognac Pete), Fred Libby (tenente Schmidt), Ray Hyke (Mulcahy), Paul Fix (Gowdy), James Lilburn (giovane soldato), Henry Morgan (Morgan), Dan Borzage (Gilbert), Bill

Henry (Holsen), Henry « Bomber » Kulkovich (cuoco della compagnia), Jac Pennick (Ferguson), Ann Codee (suora), Stanley Johnson (tenente Cunnigham), Tom Tyler (capitano Davis), Olga Andre (Sorella Clotilde), Barry Norton (prete), Louis Alberni (lo zio), Torben Meyer (sindaco), Alfred Zeisler (colonnello inglese), George Bruggeman (tenente inglese), Scott Forbes (tenente Bennett), Sean McClory (tenente Austin), Charles FitzSimmons (capitano Wickham), Louis Mercier (Bouchard), Mickey Simpson (M.P.), Peter Ortiz, Paul Guilfoyle.

Le avventure del capitano Flagg e del sergente Quirt in un villaggio francese durante la prima guerra mondiale.

È un *remake* del film omonimo (*Gloria*, nella versione italiana) di Raoul Walsh, 1926.

THE QUIET MAN (UN UOMO TRANQUILLO). Argosy Pictures-Republic.

r.: John Ford; *p.*: Ford, Merian C. Cooper; *sc.*: Frank S. Nugent (da un soggetto di Maurice Walsh; *f. (colore)*: Winton C. Hoch, Archie Stout (*seconda unità*); *a.d.*: Frank Hotaling; *s.d.*: John McCarthy, Jr., Charles Thompson; *mu.*: Victor Young (canzoni: « The Isle Innisfree » di Richard Farrelly; « Galway Bay » del Dottor Arthur Colahan e Michael Donovan; « The Humour Is On Me Now » di Richard Hayward; « The Young May Moon » di Thomas Moore; « The Wild Colonel Boy » e « Mush-Mush-Mush »); *m.*: Jack Murray; *registi della seconda unità (non accreditati)*: John Wayne, Patrick Ford; *a.r.*: Andrew McLaglen; *du.*: 129'; *d.*: 14 settembre; *int.*: John Wayne (Sean Thornton), Maureen O'Hara (Mary Kate Danaher), Barry Fitzgerald (Michaeleen Oge Flynn), Ward Bond (Padre Peter Lonergan), Victor McLaglen (Red Will Danaher), Mildred Natwick (Sarah Tillane), Francis Ford (Dan Tobin), Eileen Crowe (Elizabeth Playfair), May Craig (donna alla stazione), Arthur Shields (reverendo Cyril Playfair), Charles FitzSimmons (Forbes), Sean McClory (Owen Glynn), James Lilburn (Padre Paul), Jack McGowran (Feeney), Ken Curtis (Dermot Fahy), Mae Marsh (la madre di Padre Paul), Harry Tenbrook (poliziotto), Maj. Sam Harris (generale), Joseph O'Dea (guardia), Eric Gorman (ferroviere), Kevin Lawless (pompiere), Paddy O'Donnell (facchino), Webb Overlander (capo-stazione), Hank Worden (allenatore,

nel flashback), Patrick Wayne, Elizabeth Jones, Antonia Wayne, Melinda Wayne.
Un pugile americano di origine irlandese si ritira e ritorna fra la sua gente. Gli esterni furono girati in Irlanda.

1953 THE SUN SHINES BRIGHT (IL SOLE SPLENDE ALTO). Republic.
r.: John Ford; *p.*: Ford, Merian C. Cooper; *sc.*: Laurence Stallings (da *The Sun Shines Bright*, *The Mob from Massac*, *The Lord Provides* di Irvin S. Cobb); *f.*: Archie Stout; *a.d.*: Frank Hotaling; *s.d.*: John McCarthy, George Milo; *mu.*: Victor Young; *m.*: Jack Murray; *a.r.*: Wingate Smith; *du.*: 90'; *d.*: 2 maggio; *int.*: Charles Winninger (Judge William Pittman Priest), Arleen Whelan (Lucy Lee Lake), John Russell (Ashby Corwin), Stepin' Fetchit (Jeff Poindexter), Russell Simpson (dottor Lewt Lake), Ludwig Stossel (Herman Felsburg), Francis Ford (Feeney), Paul Hurst (Sergente Jimmy Bagby), Mitchell Lewis (Andy Redcliffe), Grant Withers (Buck Ramsey), Milburn Stone (Horace K. Maydew), Dorothy Jordan (madre di Lucy), Elzie Emanuel (Grant Woodford), Henry O'Neill (Jody Habersham), Slim Pickens (Sterling), James Kirkwood (generale Fairfield), Mae Marsh (vecchia signora al ballo), Jane Darwell (Amora Ratchitt), Ernest Whitman (Zio Pleasant Woodfard), Trever Bardette (Rufe, caporione dei linciatori), Hal Baylor (suo figlio), Eve March (Mallie Cramp), Clarence Muse (Zio Zach), Jack Pennick (Beaker), Ken Williams, Patrick Wayne.
Si ispira in parte a *Judge Priest* (1934). Benché sia periodo di elezioni, in una città del Kentucky (nel 1905), il giudice Priest si assume la difesa di un caso impopolare, un negro accusato di violenza carnale, e provvede a che sia esaudito l'ultimo desiderio di una prostituta.

MOGAMBO (MOGAMBO). Metro-Goldwyn-Mayer.
r.: John Ford; *p.*: Sam Zimbalist; *sc.*: John Lee Mahin (dal dramma *Red Dust* di Wilson Collinson); *f.* (*colore*): Robert Surtees, Fredrick A. Young; *a.d.*: Alfred Junge; *co.*: Helen Rose; *m.*: Frank Clarke; *registi della seconda unità*: Richard Rosson, Yakima Canutt, James C. Havens; *a.r.*: Wingate Smith, Cecil Ford; *du.*: 116'; *d.*: 9 ottobre; *int.*: Clark Gable (Victor Marswell), Ava Gardner (Eloise Y. Kelly), Grace Kelly (Linda Nordley), Donald Sinden (Donald Nordley), Philip Stainton (John Brown Pryce), Eric Pohlmann (Leon Boltchak), Lau-

rence Naismith (Skipper), Dennis O'Dea (Padre Joseph), Asa Etula (giovane indigena), la tribú Wagenia del Congo Belga, la tribù Sumburu del Kenya, la tribú Bahay del Tanganika, la tribú M'Beti dell'Africa Equatoriale Francese.
Durante un safari in Africa, una donna di facili costumi e una signora aristocratica si contendono i favori del cacciatore bianco.
È un rifacimento di *Red Dust* di Victor Fleming. Una curiosità: in *The Courtship of Eddie's Father* (1963) di Vincente Minnelli, Glenn Ford ne guarda una scena alla televisione.

HONDO (HONDO). Warner Bros.
r.: John Farrow; *p.*: Robert Fellows; *sc.*: James Edward Grant (dal romanzo omonimo di Louis L'Amour); *f.* (*colore, 3-D*): Robert Burks, Archie Stout; *registi della seconda unità*: Cliff Lyons, (*non accreditato*) John Ford; *du.*: 83'; *int.*: John Wayne, Geraldine Page, Ward Bond, Michael Pate, James Arness.
Ford ha girato qualche scena, su invito di John Wayne.

1955 THE LONG GRAY LINE (LA LUNGA LINEA GRIGIA). Rota Productions-Columbia.
r.: John Ford; *p.*: Robert Arthur; *sc.*: Edward Hope (dall'autobiogra- *Bringing Up the Brass* di Marty Maher, scritta in collaborazione con Nardi Reeder Campion); *f.* (*colore CinemaScope*): Charles Lawton, Jr.; *a.d.*: Robert Peterson; *s.d.*: Frank Tuttle; *mu.*: George Duning; *m.*: William Lyon; *a.r.*: Wingate Smith, Jack Corrick; *du.*: 9 febbraio; *int.*: Tyrone Power (Martin Maher), Maureen O'Hara (Mary O'Donnell), Robert Francis (James Sundstrom, Jr.), Donald Crisp (Old Martin), Ward Bond (capitano Herman J. Koehler), Betsy Palmer (Kitty Carter), Phil Carey (Charles Dotson), William Leslie (Red Sundstrom), Harry Carey, Jr. (Dwight Eisenhower), Patrick Wayne (Cherub Overton), Sean McClory (Dinny Maher), Peter Graves (capitano Rudoph Heinz), Milburn Stone (capitano John Pershing), Erin O'Brien-Moore (signora Koehler), Walter D. Ehlers (Mike Shannon), Don Barclay (maggiore Thomas), Martin Milner (Jim O'Carberry), Chuck Courtney (Whitey Larson), Willis Bouchey (dottore), Jack Pennick (sergente).
La storia di Martin Maher — e di West Point — lungo l'arco di cinquant'anni.
Il primo film di Ford in CinemaScope.

MISTER ROBERTS (MISTER ROBERTS). Warner Bros-Orange Productions.
r.: John Ford, Mervyn LeRoy; *p.*: Leland Hayward; *sc.*: Frank S. Nugent, Joshua Logan (dal dramma di J. Logan e Thomas Heggen, ricavato dal romanzo omonimo di Heggen); *f.* (*CinemaScope*): Winton C. Hoch; *a.d.*: Art Loel; *s.d.*: William L. Kuehl; *mu.*: Franz Vaxman; *m.*: Jack Murray; *a.r.*: Wingate Smith; *du.*: 123'; *d.*: 30 luglio; *int.*: Henry Fonda (Roberts), James Cagney (Captain), Jack Lemmon (Frank Thurlowe Pulver), William Powell (Doc), Ward Bond (Dowdy), Betsy Palmer (Ann Girard), Phil Carey (Mannion), Nick Adams (Reber), Harry Carey, Jr. (Stefanowski), Ken Curtis (Dolan), Frank Aletter (Gerhart), Fritz Ford (Lidstrom), Buck Kartalian (Mason), William Henry (Billings), William Hudson (Olson), Stubby Kruger (Schlemmer), Harry Tenbrook (Cookie), Perry Lopez (Rodrigues), Robert Roark (Insigna), Pat Wayne (Bookser), Tige Andrews (Wiley), Jim Moloney (Kennedy), Denny Niles (Gilbert), Francis Conner (Johnson), Shug Fisher (Cochran), Danny Borzage (Jonesey), Jim Murphy (Taylor), Kathleen O'Malley, Maura Murphy, Mimy Doyle, Jeanne Murray-Vanderbilt, Lonnie Pierce (infermiere), Martin Milner (ufficiale della guardia costiera), Gregory Walcott (guardia costiera), James Flavin (M.P.), Jack Pennick (sergente), Duke Kahanamoko (capo indigeno). La storia di un cargo durante la Guerra del Pacifico.

THE BAMBOO CROSS (t.l.: *La croce di bambú*). Lewland Ltd.-Revue. Episodio della serie televisiva *Fireside Theatre*.
r.: John Ford; *p.*: William Asher; *sc.*: Laurence Stallings (dal dramma di Theophane Lee); *f.*: John McBurnie; *a.d.*: Martin Obzina; *s.d.*: James S. Redd; *a.r.*: Wingate Smith; *mu.* (*supervisione*): Stanley Wilson; *du.*: 27' (trasmesso per la prima volta il 6 dicembre); *int.*: Jane Wyman (Sorella Regina), Betty Lynn (Sorella Anne), Soo Yong (Sichi Sao), Jim Hong (Mark Chu), Judy Wong (Tanya), Don Summers (Ho Kwong), Kurt Katch (King Fat), Pat O'Malley (prete), Frank Baker. Due suore di un convento cattolico in Cina perseguitate dai comunisti, sotto l'accusa di aver ucciso bambini indigeni. Un ragazzo cinese si sacrifica per farle fuggire. Girato dal 7 all'11 novembre 1955.

ROOKIE OF THE YEAR (t.l.: *La promessa dell'anno*), Hal Roach Studios. Episodio della serie televisiva *Screen Directors Playhouse*.

r.: John Ford; *du.*: 29' (trasmesso per la prima volta nel dicembre 1955); *int.*: Pat Wayne, Vera Miles, Ward Bond, James Gleason, Willis Bouchey, John Wayne.
Si scopre che il padre della piú recente promessa del baseball era stato a suo tempo sul punto di diventare un sicuro campione, ma poi si era dato all'alcool. Un cronista rifiuta di scrivere la storia, e la verità non si verrà mai a sapere.

1956 THE SEARCHERS (SENTIERI SELVAGGI). C. V. Whitney Pictures-Warner Bros.
r.: John Ford; *p.*: Merian C. Cooper, C. V. Whitney; *p.a.*: Patrick Ford; *f.* (*colore, VistaVision*): Winton C. Hoch, Alfred Gilks (*seconda unità*); *a.d.*: Frank Hotaling, James Basevi; *s.d.*: Victor Gangelin; *mu.*: Max Steiner (la canzone dei titoli di testa è di Stan Jones); *m.*: Jack Murray; *a.r.*: Wingate Smith; *du.*: 119'; *d.*: 26 maggio; *int.*: John Wayne (Ethan Edwards), Jeffrey Hunter (Martin Pawley), Vera Miles (Laurie Jorgensen), Ward Bond (reverendo Samuel Clayton), Natalie Wood (Debbie Edwards), John Qualen (Lars Jorgensen), Olive Carey (signora Jorgensen), Henry Brandon (il capo Scar; nella versione italiana il nome è stato cambiato in Scout); Ken Curtis (Charles McCorry), Harry Carey, Jr. (Brad Jorgensen), Antonio Moreno (Emilio Figueroa), Hank Worden (Mosé Harper), Lana Wood (Debbie, da bambina), Walter Coy (Aaron Edwards), Dorothy Jordan (Marta Edwards), Pippa Scott (Lucy Edwards), Pat Wayne (tenente Greenhill), Beulah Archuletta (Look), Jack Pennick (soldato), Peter Mamakos (Futterman), Cliff Lyons, Billy Cartledge, Chuck Hayward, Slim Hightower, Fred Kennedy, Frank McGrath, Chuck Roberson, Dale van Sickle, Henry Wills, Terry Wilson, Away Luna, Billy Yellow, Bob Many Mules, Exactly Sonny Betsuie, Feather Hat, Jr., Harry Black Horse, Jack Tin Horn, Many Mules Son, Percy Shoting Star, Pete Gray Eyes, Pipe Line Begishe, Smile White Sheep (*Comanche*), Mae Marsh, Dan Borzage.
Due uomini cercano, per dieci anni, una ragazzina rapita dai Comanche. Il film fu girato nella Monument Valley e nel Colorado.

1957 THE WINGS OF EAGLES (LE ALI DELLE AQUILE). Metro-Goldwyn-Mayer.
r.: John Ford; *p.*: Charles Schnee; *sc.*: Frank Fenton, William Wister

Haines (soggetto basato sulla vita e sugli scritti del Comandante Frank W. Wead, USN); *a.d.*: William A. Horning, Malcolm Brown; *s.d.*: Edwin B. Willis, Keogh Gleason; *co.*: Walter Plunket; *mu.*: Jeff Alexander; *m.*: Gene Ruggiero; *sequenze acrobatiche*: Paul Mantz; *a.r.*: Wingate Smith; *du.*: 110'; *d.*: 22 febbraio; *int.*: John Wayne (Frank. W. « Spig » Wead), Maureen O'Hara (Minnie Wead), Dan Dailey (Carson), Ward Bond (John Dodge), Ken Curtis (John Dale Price), Edmund Lowe (ammiraglio Moffett), Kenneth Tobey (Herbert Allen Hazard), James Tood (Jack Travis), Barry Kelley (capitano Jack Clark), Sig Ruman (manager), Henry O'Neill (capitano Spear), Willis Bouchey (Barton), Jordan (Rose Brentmann), Peter Ortiz (tenente Charles Dexter), Louis Jean Heydt (dottor John Keye), Tige Andrews (« Arizona » Pincus), Dan Borzage (Pete), William Tracy (Ufficiale dell'Aviazione), Harlan Warde (Ufficiale), Jack Pennick (Joe), Mimi Gibson (Lila Wead), Evelyn Rudie (Doris Wead), Charles Trowbridge (ammiraglio Crown), Mae Marsh (infermiera Crumley), Janet Lake (infermiera), Fred Graham (l'ufficiale della rissa), Stuart Holmes (produttore), Olive Carey (Bridy O'Faolain), Maj. Sam Harris (paziente), May McEvoy (infermiera), William Paul Lowery (« Commodoro », il figlio di Wead), Chuck Roberson (ufficiale), Cliff Lyons, Veda Ann Borg, Christopher James, Bill Henry, Alberto Morin.
La storia di « Spig », l'asso dell'aviazione che divenne sceneggiatore a Hollywood dopo l'incidente che lo aveva paralizzato: scrisse per Ford *Air Mail* e *They Were Expendable, Ceiling Zero* (*Burma*, 1936) per Howard Hawks, *Dirigibile* (1931) per Frank Capra e *Hell Divers* (t.l.: *Picchiata per l'inferno*, 1932) di George Hill, un brano del quale si vede in *The Wings of Eagles*.

THE RISING OF THE MOON (STORIE IRLANDESI). Four Province Productions-Warner Bros.
r.: John Ford; *p.*: Michael Killanin; *sc.*: Frank S. Nugent (da *The Majesty of the Law* di Frank O'Conner e dai drammi *A Minute's Wait* di Michael J. McHugh, *The Rising of the Moon* di Lady Gregory); *f.*: Robert Krasker; *a.d.*: Ray Simm; *co.*: Jimmy Bourke; *mu.*: Eamonn O'Gallagher; *m.*: Michael Gordon; *du.*: 81'; *d.*: 10 agosto; *int.* INTRODUZIONE: Tyron Power; THE MAJESTY OF THE LAW: Noel Purcell (Dan O'Flaherty), Cyril Cusack (ispettore Michael Dillon), Jack McGowran (Mickey Jr.), Eric Gorman (vi-

cino), Paul Farrell (vicino), John Cowley (usuraio); A MINUTE'S WAIT: Jimmy O'Dea (portabagagli), Tony Quinn (capo-stazione), Paul Farrell (autista), J. G. Devlin (guardia), Michael Trubshawe (colonnello Frobisher), Anita Sharp Bolster (signora Frobisher), Maureen Potter (cameriera al bar), Godfrey Quigley (Christy), Harold Goldblatt (il padre di Christy), Maureen O'Connell (May Ann McMahon), May Craig (zia di May), Michael O'Duffy (cantante), Ann Dalton (la moglie del pescatore); 1921: Dennis O'Dea (sergente di polizia), Eileen Crowe (sua moglie), Maurice Good (agente O'Grady), Frank Lawton (maggiore), Edward Lexy (R.Q.M.S.), Donal Donnelly (Sean Curran), Joseph O'Dea (capo delle guardie), Dennis Brennan, David Marlowe (ufficiali inglesi), Doreen Madden, Maureen Cusack (finte suore), Maureen Delaney (vecchia) e membri dell'Abbey Theatre Company.
Tre storie irlandesi: 1 (26'), un poliziotto fa visita a un agricoltore reticente; 2 (25'), un treno che doveva fermarsi un minuto si ferma due ore; 3 (30'), due giovani patrioti mezzi americani e mezzi irlandesi riescono a fuggire durante l'insurrezione del 1921.

1958 SO ALONE (t.l.: *Così soli*). Free Cinema, British Film Institute.
r.: John Ford; *f.*: Winton C. Hoch, Walter Lassally; *mu.*: Malcolm Arnold; *du.*: 8'; *d.*: luglio; *int.*: John Qualen, James Hayter (i suonatori ambulanti).
Due bighelloni in un fredda giornata d'inverno. Girato a Londra nel 1957.

THE LAST HURRAH (L'ULTIMO URRÀ). Columbia.
r.: John Ford; *sc.*: Frank Nugent (dal romanzo omonimo di Edwin O'Conner); *f.*: Charles Lawton, Jr.; *a.d.*: Robert Peterson; *s.d.*: William Kiernan; *m.*: Jack Murray; *a.r.*: Wingate Smith, Sam Nelson; *du.*: 121'; *d.*: novembre; *int.*: Spencer Tracy (Frank Skeffington), Jeffrey Hunter (Adam Caulfield), Dianne Foster (Maeve Caulfield), Pat O'Brien (John Gorman), Basil Rathbone (Norman Cass, Sr.), Donald Crisp (il Cardinale), James Gleason (Cuke Gillen), Edward Brophy (Dirto Boland), John Carradine (Amos Force), Willis Bouchey (Roger Sugrue), Basil Ruysdael (Bishop Gardner), Ricardo Cortez (Sam Weinberg), Wallace Force (Charles J. Hennessey), Frank McHugh (Festus Garvey), Anna Lee (Gert Minihan), Jane Darwell (Delia Boylan), Frank Albertson (Jack Mangan), Charles Fitzsimmons (Kevin McCluskey), Carleton

Young (Winslow), Bob Sweeney (Johnny Degnan), Edmund Lowe (Johnny Byrne), William Leslie (Dan Herlihy), Ken Curtis (Monsignor Killian), O. Z. Whitehead (Norman Cass, Jr.), Arthur Walsh (Frank Skeffington, Jr.), Helen Westcott (signora McCluskey), Ruth Warren (Ellen Davin), Mimy Doyle (Mamie Burns), Dan Borzage (Pete), James Flavin (capitano di polizia), William Forrest (dottore), Frank Sully (capo dei pompieri), Charlie Sullivan (autista), Ruth Clifford (infermiera), Jack Pennick (poliziotto), Richard Deacon (direttore del Club Plymouth), Harry Tenbrook, Eve March, Bill Henry, James Waters.

L'ultima clamorosa campagna elettorale di un sindaco del New England. Non sarà rieletto.

1959 GIDEON OF SCOTLAND YARD / GIDEON'S DAY (24 ORE A SCOTLAND YARD). Columbia British Productions-Columbia.

r.: John Ford; *p.*: Michael Killanin; *p.a.*: Wingate Smith; *sc.*: T.E.B. Clarke dal romanzo *Gideon's Day* di J. J. Marric, pseudonimo dello scrittore di gialli John Creasey); *f.*: Frederick A. Young (il film è stato girato a colori ma distribuito in bianco e nero); *a.d.*: Ken Adam; *mu.*: Douglas Gamley; *m.*: Raymond Poulton; *du.*: 91'; *d.*: febbraio; *int.*: Jack Hawkins (ispettore George Gideon), Dianne Foster (Joanna Delafield), Anna Massey (Sally Gideon), Cyril Cusack (Herbert « Birdie » Sparrow), Andrew Ray (agente Simon Farnaby-Gree), James Hayter (Mason), Ronald Howard (Paul Delafield), Howard Marion-Crawford (ispettore-capo di Scotland Yard), Laurence Naismith (Arthur Sayer), Derek Bond (sergente investigativo Eric Kirby), Griselda Harvey (signora Kirby), Frank Lawton (sergente investigativo Liggott), Anna Lee (signora Kate Gideon), John Loder (Ponsford, « The Duke »), Doreen Madden (signorina Courtney), Miles Malleson (giudice all'Old Bailey), Marjorie Rhodes (signorina Saparelli), Michael Shepley (Sir Rupert Bellamy), Michael Trubshawe (sergente Golightly), Jack Watling (reverendo Julian Small), Hermione Bell (Dolly Saparelli), Donal Donnelly (Feeney), Billie Whitelaw (Christine), Malcolm Ranson (Ronnie Gideon), Mavis Ranson (Jane Gideon), Francis Crowdy (Fitzhubert), David Aylmer (Manners), Brian Smith (White-Douglas), Barry Keegan (Riley, autista), Maureen Potter (Ethel Sparrow), Henry Longhurst (reverendo Courtney), Charles Maunsell (Walker), Stuart Saunders (agente in Chancery Lane), Dervis Ward (Simmo), Joan Ingram (Lady Bellamy), Nigel Fitzgerald (ispettore Cameron), Robert Raglan (Daw-

son), John Warwick (ispettore Gilick), John Le Mesurier (pubblico accusatore), Peter Godsell (Jimmy), Robert Bruce (avvocato della difesa), Derek Prentice (1° impiegato), Alastair Hunter (2° impiegato), Helen Goss (impiegata), Susan Richmond (zia May), Raymond Rollett (zio Dick), Lucy Griffiths (cassiera), Mary Donevan (maschera), O'Donovan Shiell, Bart Allison, Michael O'Duffy (agenti), Diana Chesney (cameriera al bar), David Storm (cancelliere), Gordon Harris, Alan Rolfe (uomini del C.I.D.).
Una giornata nella vita dell'ispettore Gideon: deve vedersela con un collega corrotto, un pazzo omicida, una rapina, e riceve due contravvenzioni da un giovane agente che, prima di sera, diventa suo futuro genero. Girato a Londra.

KOREA. U. S. Department of Defense.
r.: Rear Admiral John Ford, USNR; *p.*: Ford, Capt. George O'Brien, U.S.N (Retd.); *du.*: 30'.
Documentario a colori sulla storia, gli usi e costumi della Corea destinato alle truppe di occupazione americane. Girato a Seul e dintorni nell'autunno del 1958.

THE HORSE SOLDIERS (SOLDATI A CAVALLO). Mirisch Company-United Artist.
r.: John Ford; *p.* e *sc.*: John Lee Mahin, Martin Rackin (dal romanzo omonimo di Harold Sinclair); *f.* (*colore*): William H. Clothier; *a.d.*: Frank Hotaling; *s.d.*: Victor Gangelin; *mu.*: David Buttolph (la canzone « I Left My Love » è di Stan Jones); *m.*: Jack Murray; *a.r.*: Wingate Smith, Ray Gosnell, Jr.; *du.*: 119'; *d.*: giugno; *int.*: John Wayne (colonnello John Marlowe), William Holden (maggiore Hank Kendall), Constance Towers (Hannah Hunter), Althea Gibson (Lukey), Hoot Gibson (Brown), Anna Lee (signora Buford), Russell Simpson (Sceriffo capitano Henry Goodboy), Stan Jones (generale Ulysses Simpson Grant), Carleton Young (colonnello Jonathan Miles), Basil Ruysdael (comandante dell'Accademia Militare di Jefferson), Willis Bouchey (colonnello Phil Secord), Ken Curtis (Wilkie), O. Z. Whitehead (« Hoppy » Hopkins), Judson Pratt (sergente maggiore Kirby), Denver Pyle (Jagger Jo), Strother Martin (Virgil), Hank Worden (Deacon), Walter Reed (ufficiale dell'Unione), Jack Pennick (sergente maggiore Mitchell), Fred Graham (soldato dell'Unione), Chuck Hayward (capi-

tano dell'Unione), Charles Seel (barista della stazione di Newton), Stuart Holmes, Maj. Sam Harris (passeggeri del treno), Richard Cutting (generale Sherman), Bing Russell, William Forrest, William Leslie, Bill Henry, Ron Hagherty, Dan Borzage, Fred Kennedy.
Aprile 1863. Una missione della Cavalleria nordista dietro le linee sudiste, ricostruzione di fatti realmente accaduti. Girato in Louisiana e lungo il Mississippi.

1960 THE COLTER CRAVEN STORY (t.l.: *La storia di Colter Craven*). Revue Productions. Episodio della serie televisiva *Wagon Train*.
r.: John Ford; *p.*: Howard Christie; *s.* e *sc.*: Tony Paulson; *f.*: Benjamin N. Kline; *a.d.*: Martin Obzina; *s.d.*: Ralph Sylos; *m.*: Marston Fay, David O'Connell; *du.*: 53' (trasmesso la prima volta in maggio); *int.*: Ward Bond (maggiore Seth Adams), Carleton Young (Colter Craven), Frank McGrath (Chuck Wooster), Terry Wilson (Bill Hawks), John Carradine (Park), Chuck Hayward (Quentin), Ken Curtis (Kyle), Anna Lee (Alarice Craven), Cliff Lyons (Creel), Paul Birch (Sam Grant), Willis Bouchey (Jesse Grant), Mae Marsh (sua moglie), Jack Pennick (sergente istruttore), Hank Worden (Shelley), Charles Seel (Mort), Bill Henry (Krindle), Chuck Roberson (Junior), Dennis Rush (Jamie), Harry Tenbrook (amico di Shelley), Beulah Blaze, Lon Chaney, Jr., John Wayne (sotto lo pseudonimo di Michael Morris, nella parte del generale Sherman).
Le esperienze vissute durante la battaglia di Shiloh hanno fatto del dottor Craven un ubriacone. Per indurlo a eseguire un difficile quanto impellente intervento chirurgico, il maggiore Adams gli racconta la storia di uno sventurato ufficiale datosi all'alcool, che aveva avuto la forza di riscattarsi e diventare generale dell'esercito dell'Unione (e quindi Presidente degli Stati Uniti d'America): Ulysses Simpson Grant
Alcune sequenze (il guado del fiume, la traversata della montagna) di *Wagon Master* — il film di Ford che aveva originariamente ispirato la serie televisiva *Wagon Train* — sono utilizzate nel corso dell'episodio.

SERGEANT RUTLEDGE (I DANNATI E GLI EROI), Ford Productions-Warnes Bros.
r.: John Ford; *p.*: Patrick Ford, Willis Goldbeck; *s.* e *sc.*: W. Goldbeck, James Warner Bellah; *f.* (*colore*): Bert Glennon; *a.d.*: Eddie Imazu; *s.d.*: Frank. M. Miller; *mu.*: Howard Jackson (la canzone « Captain

Buffalo » è di Mack David e Jerry Livingston); *m.*: Jack Murray; *a.r.*: Russ Saunders, Wingate Smith; *du.*: 111'; *d.*: maggio; *int.*: Jeffrey Hunter (tenente Tom Cantrell), Constance Towers (Mary Beecher), Woody Strode (sergente Braxton Rutledge), Billie Burke (Cordelia Fosgate), Juano Hernandez (sergente Matthew Luke Skidmore), Willis Bouchey (colonnello Otis Fosgate), Carleton Young (capitano Shattuck), Judson Pratt (tenente Mulqueen), Bill Henry (capitano Dwyer), Walter Reed (capitano McAfee), Chuck Hayward (capitano Dickinson), Mae Marsh (Nellie), Fred Libby (Chandler Hubble), Toby Richards (Lucy Dabney), Jan Styne (Chris Hubble), Cliff Lyon (Sam Beecher), Charles Seel (dottor Eckner), Jack Pennick (sergente), Hank Worden (Laredo), Chuck Roberson (giurato), Eva Novak, Estelle Winwood (due del pubblico al processo), Shug Fisher (Owens).
Verso il 1880. Un giovane tenente difende un sergente di colore ingiustamente accusato di stupro e omicidio. Gli esterni sono stati girati nella Monument Valley.

THE ALAMO (LA BATTAGLIA DI ALAMO). Batjac-United Artists.
p. e *r.*: John Wayne; *s.* e *sc.*: James Edward Grant; *f.* (*colore, Todd-AO*): William H. Clothier; *registi della seconda unità*: Cliff e (non accreditato) John Ford; *supervisione tecnica*: Jack Pennick, Frank Beetson; *du.*: 190'; *d.*: ottobre; *int.*: John Wayne, Richard Widmark, Laurence Harvey, Richard Boone, Frankie Avalon, Patrick Wayne, Chill Wills, Linda Cristal, Ken Curtis.
Ford ha girato molto materiale per le insistenze di John Wayne, in questa occasione regista, ma la maggior parte è stata tagliata in montaggio.

1961 TWO RODE TOGETHER (CAVALCARONO INSIEME). Ford-Shapetner Productions-Columbia.
r.: John Ford; *p.*: Sam Shapetner; *sc.*: Frank Nugent (dal romanzo *Comanche Captives* di Will Cook); *f.* (*colore*): Charles Lawton, Jr.; *a.d.*: Robert Peterson; *s.d.*: James M. Crowe; *mu.*: George Duning; *m.*: Jack Murray; *du.*: 109'; *d.*: luglio; *int.*: James Stewart (Guthrie McCabe), Richard Widmark (tenente Jim Gary), Shirley Jones (Marty Purcell), Linda Cristal (Elena de la Madriaga), Andy Devine (sergente Darius P. Posey), John McIntire (maggiore Frazer), Paul Birch (Edward Purcell), Willis Bouchey (Harry J. Wringle), Henry Brandon (Quanah

Parker), Harry Carey, Jr. (Ortho Clegg), Ken Curtis (Greely Clegg), Olive Carey (Abby Frazer), Chet Douglas (Ward Corbey), Annelle Hayes (Belle Aragon), David Kent (Lupo-Che-Corre), Anna Lee (signora Malaprop), Jeannette Nolan (signora McCandles), John Qualen (Ole Knudsen), Ford Rainey (Henry Clegg), Woody Strode (Stone Calf), O. Z. Whitehead (tenente Chase), Cliff Lyons (William McCandles), Mae Marsh (Hannah Clegg), Frank Baker (capitano Malaprop), Ruth Clifford (donna), Ted Knight (tenente Upton), Maj. Sam Harris (dottore), Jack Pennick (sergente), Chuck Roberson (Comanche), Dan Borzage, Bill Henry, Chuck Hayward, Edward Brophy.
Uno sceriffo e un tenente di Cavalleria si inoltrano in territorio Comanche per riscattare alcuni bambini rapiti anni prima. Il film è stato girato nel Texas di sud-ovest.

1962 THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE (L'UOMO CHE UCCISE LIBERTY VALANCE). Ford Productions-Paramount).
r.: John Ford; *p.*: Willis Goldbeck; *sc.*: Goldbeck, James Warner Bellah (da un soggetto di Dorothy M. Johnson); *f.*: William M. Clothier; *a.d.*: Hal Pereira, Eddie Imazu; *s.d.*: Sam Comer, Darrel Silvera; *co.*: Edith Head; *mu.*: Cyril J. Mockridge (tema da « Young Mr. Lincoln » di Alfred Newman); *m.*: Otho Lovering; *du.*: 122'; *d.*: aprile; *int.*: James Stewart (Ramson Stoddard), John Wayne (Tom Doniphon), Vera Miles (Hallie Stoddard), Lee Marvin (Liberty Valance), Edmond O'Brien (Dutton Peabody), Andy Devine (Link Appleyard), Ken Murray (Doc Willoughby), John Carradine (Starbuckle), Jeanette Nolan (Nora Ericson), John Qualen (Peter Ericson), Willis Bouchey (Jason Tully), Carleton Young (Maxwell Scott), Woody Strode (Pompeo), Denver Pyle (Amos Carruthers), Strother Martin (Floyd), Lee Van Cleef (Reese), Robert F. Simon (Handy Strong). O. Z. Whitehead (Ben Carruthers), Paul Birch (Mayor Winder), Joseph Hoover (Hasbrouck), Jack Pennick (barman), Anna Lee (passeggera), Charles Seel (presidente del comitato elettorale), Shug Fosher (ubriaco), Earle Hodgins, Stuart Holmes, Dorothy Philips, Buddy Roosevelt, Gertrude Astor, Eva Novak, Slim Talbot, Monty Montana, Bill Henry, John B. Whiteford, Helen Gibson, Maj. Sam Harris.
Il senatore Ransom Stoddard torna a Shinbone per presenziare ai funerali di un uomo caduto in rovina e racconta la vera storia dell'uomo che uccise Liberty Valance.

FLASHING SPIKES (t.l.: *Bulloni ardenti*). Avista Productions-Revue. Episodio della serie televisiva *Alcoa Premiere.*
r.: John Ford; *p.a.*: Frank Baur; *sc.*: Jameson Brewer (dal romanzo omonimo di Frank O'Rourke); *f.*: William H. Clothier; *a.d.*: Martin Obzina; *s.d.*: John McCarthy, Martin C. Bradfield; *mu.*: Johnny Williams; *m.*: Richard Belding, Tony Martinelli; *titoli*: Saul Bass; *du.*: 53' (trasmesso la prima volta il 4 ottobre); *int.*: James Stewart (Slim Conway), Jack Warden (Commissario), Pat Wayne (Bill Riley), Edgard Buchanan (Crab Holcomb), Tige Andrews (Gaby Lasalle), Carleton Young (Rex Short), Willis Bouchey (sindaco), Don Drysdale (Gomer), Stephanie Hill (Mary Riley), Charles Seel (giudice), Bing Russell (Hogan), Harry Carey, Jr. (uomo in canoa), Vin Scoully (annunciatore), Walter Reed (secondo cronista), Sally Hughes (infermiera), Larry Blake (primo cronista), Charles Morton (arbitro), Cy Malis (imbroglione), Bill Henry (vice Commissario), John Wayne (sergente istruttore in Corea), Art Passarella (arbitro), Vern Stephens, Ralph Volkie, Earl Gilpin, Bud Harden, Whitey Campbell (giocatori di baseball).
Un vecchio giocatore di baseball (la cui carriera è stata stroncata da un caso di corruzione) si aggira sempre attorno ai campi di allenamento. Diventa amico di un giovane giocatore e questi lo aiuta a riabilitarsi. La serie televisiva era presentata da Fred Astaire.

HOW THE WEST WAS WON (LA CONQUISTA DEL WEST). Cinerama-Metro-Goldwyn-Mayer.
r.: John Ford; (*La Guerra Civile*), George Marshall (*La ferrovia*), Henry Hathaway (*I fiumi, le pianure, i fuorilegge*); *p.*: Bernard Smith; *sc.*: James R. Webb, (da una serie di articoli apparsi su « Life »; *a.d.*: George W. Davis, William Ferrari, Addison Hehr; *s.d.*: Henry Grace, Don Greenwod, Jr., Jack Mills; *mu.*: Alfred Newman, Ken Darby; *m.*: Harold F. Kress; *narratore*: Spencer Tracy; *du.*: 162'; *d.*: novembre.
Per l'episodio di Ford — f. (*colore*, *Cinerama*, *Ultra Panavision*): Joseph La Shelle; *int.*: John Wayne (generale William T. Sherman), George Peppard (Zeb Rawlings), Carroll Baker (Eve Prescott), Henry « Harry » Morgan (generale Ulysses Simpson Grant), Andy Devine (caporale Peterson), Russ Tamblyn (disertore), Willis Bouchey (chirurgo), Claude Johnson (Jeremiah Rawlings).
Il breve episodio girato da Ford (il suo unico contatto con il Cine-

rama) narra la storia della battaglia di Shiloh, lo scontro piú sanguinoso della Guerra Civile.

1963 DONOVAN'S REEF (I TRE DELLA CROCE DEL SUD). Ford Productions-Paramount.
p. e *r.*: John Ford; *sc.*: Frank Nugent, James Edward Grant (da un racconto di Edmund Beloin, adattato da James Michener); *f.* (*colore*): William Clothier; *a.d.*: Hal Pereira, Eddie Imazu; *s.d.*: Sam Comer, Darrell Silvera; *co.*: Edith Head; *mu.*: Cyril Mockridge; *m.*: Otho Lovering; *a.r.*: Wingate Smith; *du.*: 109'; *d.*: luglio; *int.*: John Wayne (Michael Patrick « Guns » Donovan), Lee Marvin (Thomas Aloysius « Boats » Gilholey), Elizabeth Allen (Amelia Sarah Dedham), Jack Warden (dottor William Dedham), Cesar Romero (Marquis Andre De Lage), Dorothy Lamour (Miss Lafleur), Jacqueline Malouf (Lelani Dedham), Mike Mazurki (sergente Mencowicz), Marcel Dalio (Padre Cluzeot), John Fong (Mister Eu), Cheryline Lee (Sally Dedham), Tim Stafford (Luki Dedham), Carmen Estrabeau (Sorella Gabrielle), Yvonne Peattie (Sorella Matthew), Frank Baker (capitano Martin), Edgar Buchanan (notaio a Boston), Pat Wayne (tenente di marina), Charles Seel (Sedley Atterbury), Chuck Roberson (Festus), Mae Marsh, Maj. Sam Harris (membri della famiglia Counsel), Dick Foran, Cliff Lyons (ufficiali).
Due marinai ritiratisi in un'isola dei Mari del Sud passano gran parte del tempo a scatenare pandemoni. Il film è stato girato nell'isola di Kanai (Pacifico meridionale) e, in parte, a bordo di « The Araner » lo yacht del regista.

1964 CHEYENNE AUTUMN (IL GRANDE SENTIERO). Ford-Smith Productions-Warner Bros.
r.: John Ford; *p.*: Bernard Smith; *sc.*: James R. Webb (dal libro di Mary Sandoz); *f.* (*colore, Panavision*): William Clothier; *a.d.*: Richard Day; *s.d.*: Darrell Silvera; *mu.*: Alex North; *m.*: Otho Lovering; *a.d.*: Wingate Smith, Russ Saunders; *du.*: 159'; *d.*: ottobre; *int.*: Richard Widmark (capitano Thomas Archer), Carroll Baker (Deborah Wright), James Stewart (Wyatt Earp), Edward G. Robinson (Carl Schurz, Ministro degli Interni), Karl Malden (capitano Wessels), Sal Mineo (Camicia Rossa), Dolores Del Rio (donna spagnola), Ricardo Montalban (Piccolo Lupo), Gilbert Roland (Coltello Spuntato), Arthur Kennedy

(Doc Holliday), Patrick Wayne (tenente Scott), Elizabeth Allen (Guinevere Plantagenet), John Carradine (maggiore Jeff Blair), Victor Jory (Albero Alto), Mike Mazurki (sergente Stanislas Wicowski), George O'Brien (maggiore Braden), Sean McClory (dottor O'Carberry), Judson Pratt (Mayor « Dog » Kelly), Carmen D'Antonio (donna Pawnee), Ken Curtis (Joe), Walter Baldwin (Jeremy Wright), Shug Fisher (Skinny), Nancy Hsueh (Piccolo Uccello), Chuck Roberson (sergente), Harry Carey, Jr. (soldato Smith), Ben Johnson (soldato Plumtree), Jimmy O'Hara (soldato), Chuck Hayward (soldato), Lee Bradley (Cheyenne), Frank Bradley (Cheyenne), Walter Reed (tenente Peterson), Willis Bouchey (colonnello), Carleton Young (assistente del Ministro degli Interni), Denver Pyle (senatore Henry), John Qualen (Svenson), Nanomba « Moonbeam » Morton (Cervo Veloce), Dan Borzage, Dean Smith, David H. Miller, Bing Russell (soldati).

La tragica fuga di 286 Cheyenne, uomini donne e bambini, che la Cavalleria insegue, da un'arida riserva nell'Oklahoma fino alla loro terra natale, a 1.800 miglia di distanza. Il film è stato girato nella Monument Valley, a Moab (Utah) e a Gunnison (Colorado).

1965 YOUNG CASSIDY (IL MAGNIFICO IRLANDESE). Sextant Films-Metro-Goldwyn-Mayer.

r.: Jack Cardiff, John Ford (« Un film di John Ford » si legge nei titoli); *p.*: Robert D. Graff, Robert Emmett Ginna; *p.a.*: Michael Killanin; *sc.*: John Whiting (dall'autobiografia *Mirror in My House* di Sean O'Casey); *f.* (*colore*): Ted Scaife; *a.d.*: Michael Stringer; *co.*: Margaret Furse; *mu.*: Sean O'Riada; *m.*: Anne V. Coates; *du.*: 110'; *d.*: marzo; *int.*: Rod Taylor (Sean Cassidy), Maggie Smith (Nora), Julie Christie (Daisy Battles), Flora Robson (signora Cassidy), Sian Phillips (Ella), Michael Redgrave Evans (William Butler Yeats), Dame Edith (Lady Gregory), Jack Mac Gowran (Archie), T. P. McKenna (Tom), Julie Ross (Sara), Robin Sumner (Michael), Philip O'Flynn (Mike Mullen), Pauline Delaney (Bessie Ballynoy), Arthur O'Sullivan (caposquadra), Tom Irwin (Constable), John Cowley (barman), William Foley (impiegato dell'editore), John Franklin (impiegato di banca), Harry Brogan (Murphy), James Fitzgerald (Charlie Ballynoy), Donald Donnelly (impresario), Harold Goldblatt (direttore dell'Abbey Theatre), Ronald Hibbs (suo collaboratore), May Craig, May Cluskey, Tom Irwin, Shivaun O'Casey e i membri dell'Abbey Theatre.

Ford si ammalò poco dopo l'inizio della lavorazione (in Irlanda). Gli succedette Jack Cardiff.

1966 7 WOMEN (MISSIONE IN MANCIURIA). Ford-Smith Productions-Metro-Goldwyn-Mayer.
r.: John Ford; *p.*: Bernard Smith; *sc.*: Janet Green, John McCormick, (da *Chinese Finale* di Norah Lofts); *f.* (*colore, Panavision*): Joseph La Shelle; *a.d.*: George W. Dawis, Eddie Imazu; *s.d.*: Henry Grace, Jack Mills; *co.*: Walter Plunkett; *mu.*: Elmer Bernstein; *m.*: Otho S. Lovering; *du.*: 87'; *d.*: gennaio; *int.*: Anne Bancroft (dottoressa D.R. Cartwright), Sue Lyon (Emma Clark), Margaret Leighton (Agatha Andrews), Flora Robson (Miss Beans), Mildred Dunnock (Jane Argent), Betty Field (Florrie Pether), Anna Lee (signora Russell), Eddie Albert (Charles Pether), Mike Mazurki (Tunga Khan), Woody Stroode (guerriero di Tunga Khan), Jane Chang (Miss Ling), Hans William Lee (Kim), K. W. Gim (coolie), Irene Tsu (ragazza cinese).
Nel 1935, una dottoressa si sacrifica per salvare la vita a un gruppo di missionari catturati da un predone cinese.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Libri su Ford

Jean Mitry, *John Ford*, Paris, Éditions Universitaires, 1954.

Tullio Kezich, *John Ford*, Parma, Guanda, 1958.

Philippe Haudiquet, *John Ford*, Paris, Seghers, 1966.

Peter Bogdanovich, *John Ford*, London, Studio Vista, 1968.

John Baxter, *The Cinema of John Ford*, London, « The International Film Guide Series », A. Zwemmer; New York, A. S. Barnes, 1969.

Michael Burrows, *John Ford and Andrew V. McLaglen*, Cornwall, Primestyle, 1970.

Interviste

« Sequence » (New Year 1952 issue), a cura di Lindsay Anderson.

« Cahiers du Cinéma » (marzo 1952), a cura di Jean Mitry. Questa intervista è stata tradotta e pubblicata in « Films in Review » (agosto-settembre 1955) ed è stata, più di recente, inclusa nella raccolta di Andrew Sarris: *Interviews with Film Directors*, New York, Bobbs-Merrill, 1967.

Poet in an Iron Mask, in « Films and Filming » (febbraio 1958), a cura di Michael Killanin, produttore di *The Rising of the Moon*.

« Cahiers du Cinéma » (luglio 1965 e ottobre 1966), entrambe a cura di Axel Madsen.

« Cinéma 61 » (febbraio 1961), a cura di Jean-Louis Riepeyrout.

« Films in Review » (giugno-luglio 1964), a cura di George J. Mitchell: resoconto di un incontro con Ford alla University of California, Los Angeles.

« Action » (settembre-ottobre 1968), a cura del regista Burt Kennedy. Questa intervista è riapparsa in « Films in Review » (giugno 1969) e « Films and Filming » (ottobre 1969).

Ford in Person, in « Focus on Film », 6 (primavera 1971), a cura di Mark Haggard. Lo stesso numero contiene i saggi *Forgotten Ford* di William K. Everson e *Ford's Lost World* di Jeffrey Richards.

Sceneggiature

The Informer (« Theatre Arts », agosto 1951). E' stata tradotta e pubblicata in Francia, sotto il titolo *Le mouchard*, sul numero 45 (1965) della serie « L'avant-scène »).

The Grapes of Wrath (*Twenty Best Film Plays*, New York, Crown, 1943). Nello stesso volume si trova la sceneggiatura di *Stagecoach*, che apparirà in in parte nel volume *Great Film Plays*, New York, Crown, 1959, vol. I (con una nota introduttiva di Dudley Nichols). La sceneggiatura di *Stagecoach* è stata tradotta e pubblicata a Parigi, sotto il titolo *La chevauchée fantastique* (il titolo con cui il film fu proiettato in Francia), sul numero 22 (1963) della serie « L'avant-scène ». Nel 1971, è riapparsa nella collana « Classic Film Scripts » di Lorrimer Publishing, London.

INDICE

IL CASTORO CINEMA

1. MICHELANGELO ANTONIONI
di Giorgio Tinazzi
Prima ristampa
2. JEAN-LUC GODARD
di Alberto Farassino
Prima ristampa
3. FEDERICO FELLINI
di Franco Pecori
4. ROBERTO ROSSELLINI
di Gianni Rondolino
5. ALFRED HITCHCOCK
di Fabio Carlini
6. S. M. EJZENŠTEJN
di Aldo Grasso
Prima ristampa

7/8. PIER PAOLO PASOLINI
di Sandro Petraglia

9. JOHN FORD
di Franco Ferrini
Seconda edizione
10. MIKLÓS JANCSÓ
di Giovanni Buttafava
11. MARCO FERRERI
di Maurizio Grande
12. INGMAR BERGMAN
di Tino Ranieri
13. GLAUBER ROCHA
di Cinzia Bellumori

14 JEAN RENOIR
di Carlo Felice Venegoni

15 ROMAN POLANSKI
di Stefano Rulli

IL CASTORO

1 CARLO CASSOLA
di Rodolfo Macchioni Jodi
Terza ristampa

2 EUGÈNE IONESCO
di Gianluigi Falabrino
Prima ristampa

3 ITALO CALVINO
di Germana Pescio Bottino
Seconda edizione

4 SAMUEL BECKETT
di Giovanni Cattanei
Seconda edizione, Prima ristampa

5 GUIDO PIOVENE
di Gabriele Catalano
Prima ristampa

6 IGNAZIO SILONE
di Ferdinando Virdia
Quarta ristampa

7 ERNEST HEMINGWAY
di Earl Rovit
Prima ristampa

8-9 JAMES JOYCE
di A. Walton Litz
Seconda ristampa

10 ITALO SVEVO
di Giorgio Luti
Terza ristampa

11 MARIO TOBINO
di Felice Del Beccaro
Seconda edizione

12 JEAN-PAUL TOULET
di Giuliana Toso Rodinis

13 CURZIO MALAPARTE
di Gianni Grana
Prima ristampa

14 MARCEL PROUST
di Domenico Tarizzo
Prima ristampa

15 ENRICO EMANUELLI
di Anco Marzio Mutterle

16 WILLIAM FAULKNER
di Frederick J. Hoffman
Prima ristampa

17 MARIO LUZI
di Giuseppe Zagarrio
Seconda edizione accresciuta

18 GIANI STUPARICH
di Renato Bertacchini
Seconda edizione

19-20 CARLO MICHELSTAEDTER
di Antonio Piromalli
Prima ristampa

21 JOHN DOS PASSOS
di B. M. Tedeschini Lalli
Prima ristampa

22 VINCENZO CARDARELLI
di Bruno Romani
Seconda ristampa

23 BORIS PASTERNAK
di Cesare G. De Michelis
Seconda edizione

24 CORRADO ALVARO
di Domenico Cara
Seconda edizione
Prima ristampa

25 CESARE PAVESE
di Gianni Venturi
Sesta ristampa

26 EUGENIO MONTALE
di Giuliano Manacorda
Quarta ristampa

27 ROBERT MUSIL
di Sergio Checconi
Prima ristampa

28 GIOVANNI COMISSO
di Giorgio Pullini
Seconda edizione accresciuta

29 JOHN STEINBECK
di Warren French
Prima ristampa

30 ALBERTO MORAVIA
di Fulvio Longobardi
Terza ristampa

31-32 JORGE LUIS BORGES
di Gérard Genot
Prima ristampa

33 SALVATORE QUASIMODO
di Giuseppe Zagarrio
Seconda edizione, prima ristampa

34 FILIPPO TOMMASO MARINETTI
di Sandro Briosi
Prima ristampa

35 CAMILLO SBARBARO
di Lorenzo Polato
Seconda edizione

36 CARLO EMILIO GADDA
di Adriano Seroni
Terza edizione

37 BEPPE FENOGLIO
di Gina Lagorio
Prima ristampa

38 PABLO NERUDA
di Antonio Melis
Prima ristampa

39 RENATO SERRA
di Giovanni Pacchiano
Seconda edizione

40 GIUSEPPE BERTO
di Corrado Piancastelli
Prima ristampa

41 MIGUEL HERNÁNDEZ
di Gabriele Morelli

42 GUILLAUME APOLLINAIRE
di Pascal Pia
Prima ristampa

43-44 ELIO VITTORINI
di Sandro Briosi
Prima ristampa

45 JOHN OSBORNE
di Gianluigi Falabrino
Prima ristampa

46 GIORGIO BASSANI
di Giorgio Varanini
Seconda edizione

47 CARLO BERNARI
di Emilio Pesce

48 LEONARDO SCIASCIA
di Walter Mauro
Terza edizione

49 ALBERT CAMUS
di François Livi
Prima ristampa

50 GIUSEPPE DESSÍ
di Claudio Toscani

51 PIER PAOLO PASOLINI
di Tommaso Anzoino
Seconda edizione accresciuta

52 CARLO LEVI
di Giovanni Falaschi
Prima ristampa

53 ANDRÉ BRETON
di Lanfranco Binni
Prima ristampa

54 RAINER M. RILKE
di Furio Jesi

55-56 ARTHUR ADAMOV
di Ezio M. Caserta

57 CARLO BETOCCHI
di Valerio Volpini

58 ANTONIO PIZZUTO
di Ruggero Jacobbi

59 ANTONIO MACHADO
di Roberto Paoli
Prima ristampa

60 FEDERIGO TOZZI
di Claudio Carabba
Prima ristampa

61 FRANCESCO JOVINE
di Eugenio Ragni
Seconda edizione

62 VITTORIO SERENI
di Massimo Grillandi

63 ALFONSO GATTO
di Bortolo Pento

64 PAOLO VOLPONI
di Gian Carlo Ferretti

65 FRANCIS SCOTT FITZGERALD
di Kenneth Eble

66 ROMANO BILENCHI
di Paolo Petroni

67-68 THOMAS MANN
di Furio Jesi

69 GOFFREDO PARISE
di Claudio Altarocca

70 ALDO PALAZZESCHI
di Mario Miccinesi
Prima ristampa

71 GIOVANNI PAPINI
di Mario Isnenghi

72 RAFAEL ALBERTI
di Ignazio Delogu

73 BERTOLT BRECHT
di Furio Jesi
Prima ristampa

74 GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA
di Simonetta Salvestroni
Prima ristampa

75 EUGENE O'NEILL
di Frederik I. Carpenter

76 DYLAN THOMAS
di Francesco Binni

77 LUIGI PIRANDELLO
di Ettore Mazzali
Prima ristampa

78 FRANCO FORTINI
di Alfonso Berardinelli
Prima ristampa

79-80 JEAN GENET
di Gianni Poli

81 ISAAK BABEL'
di Jerzy Pomianowski

82 GUIDO GOZZANO
di Lucio Lugnani

83 LOUIS-FERDINAND CÉLINE
di Michele Rago

84 RAFFAELLO BRIGNETTI
di Gianni Eugenio Viola

85 UMBERTO SABA
di Antonio Pinchera

86 DINO CAMPANA
di Maura Del Serra

87 MASSIMO BONTEMPELLI
di Fernando Tempesti

88 ALFRED JARRY
di Vincenzo Accame

89 EDOARDO SANGUINETI
di Gabriella Sica
Prima ristampa

90 HEINRICH BÖLL
di Italo A. Chiusano

91-92 GIAN PIETRO LUCINI
di Rita Baldassarri

93 SERGEJ ESENIN
di Marina F. Rossi Varese

94 LALLA ROMANO
di Fiora Vincenti

95 GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ
di Elena Clementelli

96 GIANNA MANZINI
di Lia Fava Guzzetta

97 GIOVANNI BOINE
di Renato Minore

98 DOMENICO REA
di Corrado Piancastelli

99 VIRGINIA WOOLF
di Mirella Mancioli Billi

FORD

JOHN FORD
DI
FRANCO FERRINI

il castoro cinema

LA NUOVA ITALIA

13035X
L. 1100 (...)
La Nuova Italia - cp. 183 - 50100 Firenze
Spedizione in abbonamento postale - gruppo III

FORD

9